

Université de Montréal

***Every Revolution Has a Soundtrack :***  
**étude des contributions de cinq artistes rap activistes**  
**au mouvement social *Black Lives Matter***

par  
Clément Decault

Département de communication  
Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté à la Faculté des arts et des sciences  
en vue de l'obtention du grade de  
Maîtrise ès sciences (M.Sc.)  
en sciences de la communication

Août 2017

© Clément Decault, 2017

## Résumé

Ce mémoire vise à explorer comment l'activisme prend forme et s'organise chez des artistes rap engagé.es dans le mouvement social *Black Lives Matter*. Problématisant le mouvement social comme une conversation démocratique participative sur les enjeux de race, j'étudie dans un premier temps les modalités de l'articulation entre la pratique artistique et l'engagement social de cinq artistes rap. L'analyse des régularités et des singularités, qui circulent dans et à travers le discours, permet de problématiser différents modes de l'engagement citoyen à travers l'art. Il ressort que la mobilisation et la participation citoyenne, dans des processus de création et d'expression de réalités sociales vécues, sont des voies propices pour l'éducation, l'*empowerment* et la conscientisation individuelles et collectives, et pour la libération sociale.

Les perspectives théoriques et épistémologiques qui orientent ce mémoire s'inspirent d'approches décoloniales, afroféministes et féministes. De telles perspectives me permettent, dans un deuxième temps, de rendre compte de rapports de pouvoir qui organisent et façonnent les trajectoires des artistes et des membres des communautés noires aux États-Unis. À partir des commentaires et des témoignages formulés par les artistes, dont les points de vue singuliers expriment une description située de l'expérience du pouvoir, j'analyse des mécanismes et des stratégies de la continuité du pouvoir colonial qui participent au maintien et à la reproduction du système de pouvoir nommé la suprématie blanche. À cet égard, les contributions des artistes offrent des pistes de reconceptualisation critique du pouvoir colonial et de redéfinition de certains principes politiques tels que la démocratie participative et l'éducation critique.

**Mots-clés :** Activisme; Démocratie participative; Rap; Hip-hop; Raptivisme; Colonialité; Pouvoir colonial; Race; Empowerment; Suprématie blanche; Décolonisation; Black Lives Matter.

**Abstract**

This master's thesis aims to explore how social activism is shaped by rap artists involved within the Black Lives Matter movement. Firstly, considering the social movement as a participatory and democratic conversation on race, I study the conditions of articulation of the artistic practices to social activism from the point of view of five rap artists. The analysis of patterns of regularities and singularities, which circulate through the artists' discourse, allows a problematization of different social and citizen-lead modes of activism through the arts. The research shows that citizen involvement and participation, which are at the heart of creative, imaginative and expressive processes, function as efficient means for education, individual and collective empowerment and conscientization, and social liberation.

Secondly, the theoretical and epistemological perspectives that orient this master's thesis stem from decolonial, black feminist and feminist research. Such a standpoint allows an in-depth look at the power relations that organize and shape trajectories of artists and members of black communities in the United States. Based on the specific points of view of the artists as well as their comments and testimonies on their experiences of power, I analyze mechanisms and strategies of colonial power that contributes to hold in place and reproduce the system of power called white supremacy. Inputs from the artists offer some significant insights into a critical reconceptualization of colonial power and a redefinition of political issues such as participatory democracy and critical education.

**Keywords :** Activism; Participatory democracy; Rap; Hip hop; Raptivism; Coloniality; Colonial power; Race; Empowerment; White supremacy; Decolonization; Black Lives Matter.

## Resumen

Esta investigación apunta a explorar cómo el activismo toma forma y se organiza en el trabajo de artistas de rap comprometidos en el movimiento *Black Lives Matter*. Problemático el movimiento social como una conversación democrática participativa de las cuestiones raciales, y estudio en primer lugar las modalidades de la articulación entre la práctica artística y el compromiso social de cinco artistas de rap. El análisis de las recurrencias y de las singularidades de estas articulaciones, que circulan en el discurso, posibilita la problematización de diferentes modos del compromiso ciudadano a través del arte. De este estudio se revela que la movilización y la participación ciudadana, dentro de procesos de creación y de expresión de realidades sociales vividas, son vías propicias para la educación, el empoderamiento y la concientización individuales y colectivos, y para la liberación social.

Las perspectivas teóricas y epistemológicas que orientan esta investigación se inspiran de trabajos decoloniales, feministas negras y feministas. Dichas perspectivas me permiten, en segundo lugar, estudiar las relaciones de poder que organizan y forman las trayectorias de artistas y de miembros de las comunidades negras de los Estados Unidos. A partir de los puntos de vista de los artistas así como de los comentarios y testimonios que versan sobre sus experiencias del poder, analizo mecanismos y estrategias del poder colonial que contribuyen a la conservación y a la reproducción del sistema de poder llamado supremacía blanca. Las contribuciones de los artistas ofrecen pistas de reconceptualización crítica del poder colonial y de redefinición de algunos principios políticos como la democracia participativa y la educación crítica.

**Palabras clave :** Activismo; Democracia participativa; Rap; Hip-hop; Raptivismo; Colonialidad; Poder colonial; Raza; Empoderamiento; Supremacía blanca; Descolonización; Black Lives Matter.

*À ces artistes qui m'éveillent,  
À ces intellectuel.les qui m'enseignent.*

## Table des matières

<b>Résumé.....</b>	<b>i</b>
<b>Abstract.....</b>	<b>ii</b>
<b>Resumen.....</b>	<b>iii</b>
<b>Table des matières.....</b>	<b>v</b>
<b>Remerciements.....</b>	<b>ix</b>
<b>Introduction.....</b>	<b>1</b>
<b>Chapitre 1 : Problématisation et conceptualisation.....</b>	<b>5</b>
<u>1. Le mouvement social <i>Black Lives Matter</i> comme phénomène étudié.....</u>	<u>5</u>
<u>2. La musique comme terrain de recherche.....</u>	<u>11</u>
2.1. Le hip-hop aux États-Unis.....	11
2.2. Au-delà de la musique : des contributions constitutives du monde social.....	14
2.3. Le hip-hop comme praxis pédagogique décoloniale.....	16
2.4. Circulation et distribution de la culture hip-hop dans des réseaux marchands.....	17
<u>3. Des outils conceptuels décoloniaux.....</u>	<u>19</u>
3.1. Apports des théories afroféministes.....	19
3.2. La pensée frontalière critique.....	21

<b>Chapitre 2 : Méthodologie de la recherche.....</b>	<b>26</b>
<u>1. Une recherche engagée.....</u>	26
1.1. Dans une posture scientifique spécifique.....	26
1.2. Limitée par une extériorité.....	27
1.3. Un travail d’allié?.....	29
<u>2. Les contributions d’artistes activistes comme lieux d’articulation de discours.....</u>	31
2.1. Articulation.....	31
2.2. L’analyse de discours.....	33
<u>3. Processus de constitution du corpus à l’étude.....</u>	36
3.1. Repérage des artistes.....	37
3.2. Sélection des éléments de corpus.....	38
3.3. Lectures et processus d’analyse.....	40
<b>Chapitre 3 : Analyse.....</b>	<b>43</b>
<u>1. Modalités de l’engagement social.....</u>	43
1.1. Le hip-hop dans son articulation à l’engagement social.....	43
Le hip-hop catalyseur : contributions et engagement dans une culture.....	45
Le hip-hop comme outil d’organisation et de communication entre communautés.....	50
La libération dans la création.....	54
Un travail d’éducation et de conscientisation collectives.....	58

1.2. Une articulation conditionnelle.....	64
Une continuité historique dans l'engagement, mais des enjeux générationnels.....	64
Une identification mutuelle comme victime.....	67
Un activisme <i>bodies on the ground</i> .....	72
Le terrain comme source d'inspiration première.....	74
Des responsabilités vis-à-vis des communautés.....	80
Une distance vis-à-vis des lieux de représentation institutionnels.....	86
<b>Discussion I : Des formes d'engagement connues.....</b>	<b>90</b>
Le leadership et le mouvement social.....	91
Différentes configurations de l'engagement.....	93
Un travail de mentorat.....	96
De l'art « à message ».....	99
<b>Discussion II : Une pédagogie critique.....</b>	<b>101</b>
Empowerment et conscientisation : quelques prémisses.....	101
Libération.....	106
<b><u>2. Des expériences du pouvoir colonial.....</u></b>	<b>110</b>
2.1. La suprématie blanche : présentation et éléments de définition.....	111
2.2. Des stratégies de déshumanisation et de dévaluation.....	113
2.3. Des stratégies de criminalisation.....	116



Prisons, incarcération et récidivisme.....	118
Lois, droits et système judiciaire.....	120
2.4. Un contexte de guerre.....	122
« <i>It's the war on us</i> ».....	123
Terrorisme d'État et mécanismes de peur.....	127
(Dé)militarisation de la police.....	128
2.5. Vulnérabilité et peur au-delà de la brutalité policière.....	131
<b>Discussion III : La suprématie blanche comme dispositif de pouvoir.....</b>	<b>133</b>
Éléments du dispositif : quelques repères théoriques.....	134
Subjectivation et orientation.....	137
Une stratégie disciplinaire.....	139
L'exercice du pouvoir souverain.....	141
<b>Conclusion.....</b>	<b>147</b>
Limites de l'analyse.....	149
Ouverture.....	151
<b>Références bibliographiques et médiagraphiques.....</b>	<b>153</b>
Bibliographie.....	153
Médiagraphie du corpus à l'étude.....	163
Annexe I : Portraits et trajectoires des artistes étudié.es.....	171

## Remerciements

Mes premiers mots de remerciement vont à Line Grenier, ma directrice de recherche, dont la présence et la générosité m'ont permis de réaliser ce mémoire. Merci pour tes enseignements qui, au fil des années, ont transformé mon regard sur le monde et m'ont enrichi en cultivant mon ouverture intellectuelle, ma curiosité et mon amour des choses. Enfin, merci pour ton soutien dans le parcours intellectuel qui a accompagné ce mémoire, ainsi que pour la liberté et la confiance que tu m'accordes.

Je remercie le Conseil de recherches en sciences humaines du Canada ainsi que le Fonds de recherche du Québec – Société et culture pour leur aide financière précieuse. Merci également au département de communication et à la Faculté des études supérieures et postdoctorales de l'Université de Montréal pour leur soutien financier constituant une ressource importante dans la réalisation de ce mémoire.

Merci à Julianne Pidduck et à Tamara Vukov pour leurs commentaires éclairants qui m'ont permis de poursuivre mon projet de recherche avec plus de clairvoyance. Merci également à Dominique Meunier pour son soutien chaleureux.

Merci à Amélie pour sa présence, pour son écoute et pour ses conseils tout au long des années qui ont accompagné la construction et la réalisation de ce projet de recherche.

Merci à Khaoula, une femme admirable et inspirante grâce à qui l'idée de ce mémoire a pu germer et fleurir. Tes conseils et tes indications précieuses, de pair avec de longues discussions que nous avons pu avoir, transparaissent assurément et bien heureusement dans ce mémoire.

Merci à Tara et à Maissa pour leur soutien infaillible. Votre présence et vos encouragements continuels sont des privilèges.

Merci à Murray Forman qui m'a fourni les premières pièces pour construire ce mémoire.

Merci à mes ami.es et camarades de cohorte, ainsi qu'aux membres du laboratoire de recherche CPCC (Culture populaire, connaissance et critique) pour les nombreuses discussions qui ont alimenté ma pensée critique, et qui m'ont inspiré tout au long de ma maîtrise. Mon projet s'est notamment bâti autour des échanges que nous avons pu avoir au cours des deux dernières années.

Enfin, je conclus en exprimant mes remerciements et ma profonde considération à Aisha Fukushima, FM Supreme, Jasiri X, Talib Kweli et Tef Poe. Ce mémoire a été une entreprise transformatrice sur le plan personnel, et les enseignements de ces artistes, véritables intellectuel.les et théoricien.nes du monde social, m'accompagnent désormais dans mes recherches et au quotidien. Ils m'aident et continueront à m'aider à donner un sens à mes activités académiques, mais m'auront surtout permis de réaliser combien l'engagement social, l'éducation et la mobilisation citoyenne sont la clé pour une société plus juste, inclusive et consciente.

## Introduction

*Have we been listening to a Nas, have we been listening to N.W.A., back in 1988, we wouldn't have been surprised about police brutality and the vicious arbitrary forms of violence to which we are subject.*

– Michael Eric Dyson, *Georgetown University*, 2014

Michael Eric Dyson, auteur d'ouvrages majeurs sur le rap et la culture populaire noire aux États-Unis – parmi lesquels *Holler if you Hear Me: Searching for Tupac Shakur* (2003) et *Born to Use Mics: reading Nas's Illmatic* (2010) – approche la musique rap comme le lieu d'articulation de visions et de compréhension sur le monde social dans lequel nous vivons. Selon l'auteur, les œuvres produites par les artistes rap sont des nouvelles dans lesquelles les rappeurs et les rappeuses explorent leur monde social et discutent de leurs expériences qui s'y déploient (Georgetown University, 2014). Perçue ainsi, chaque œuvre est une histoire de laquelle des enseignements peuvent être tirés à partir d'une perspective singulière. Selon Stuart Hall (1993), la culture populaire noire est un lieu d'expression et de connexion de réalités, d'espoirs, d'aspirations et de tragédies locales quotidiennement vécues dans certaines communautés. Elle constitue un espace d'expression alternative à l'égard des élites et de la haute culture, au sein duquel les distinctions culturelles normatives sont discutées et redéfinies. Dans son ouvrage *Prophets of the Hood: Politics and Poetics in Hip Hop*, Imani Perry (2004) problématise le hip-hop<sup>1</sup> comme un monde de complexités et de contradictions, comme un espace démocratique dans lequel l'expression prime sur l'acceptable. Selon l'auteure, le hip-hop et les technologies participant à sa circulation rendent accessibles et visibles des conversations qui avaient lieu sous d'autres formes auparavant. Néanmoins, bien qu'il ait émergé aux États-Unis dans la continuité de formes musicales contestataires, le hip-hop n'est pas essentiellement contestataire et les

---

1 Le terme hip-hop désigne la culture à laquelle participe la pratique musicale rap (*MCing*), au même titre que le graffiti, le *breakdance* (*B-Boying*) et le *DJing*. Le terme « hip-hop » désigne la culture à laquelle ces pratiques artistiques contribuent (Chang, 2005).

formes qu'il prend se déclinent dans des rapports de pouvoir complexes. En effet, depuis N.W.A., 2Pac, KRS-One ou encore Public Enemy dans les années 90, le hip-hop s'est ensuite développé sous de nombreuses formes en s'éloignant parfois des discours subversifs qui ont caractérisé ses débuts.

L'étude réalisée dans ce mémoire montre que la période actuelle, marquée par une lutte sociale s'organisant dans le mouvement *Black Lives Matter*, connaît un engouement renouvelé pour une pratique engagée du hip-hop. Les artistes rap étudié.es se définissent autour de leur pratique activiste, elle-même construite autour d'injustices sociales contemporaines qui caractérisent tout particulièrement le contexte politique états-unien. Articulée à la lutte sociale en cours, leur pratique artistique est ainsi guidée par un engagement social destiné à redéfinir les conditions de la libération des personnes noires à travers la création, l'*empowerment* et le développement d'une conscience collective. Dans ce travail, j'étudierai la conversation que la lutte sociale actuelle rend visible du point de vue d'artistes rap activistes engagé.es dans le mouvement social *Black Lives Matter*. Pour cela, je m'intéresserai aux commentaires et aux perspectives à partir desquelles les artistes pensent le monde social et les oppressions de manière située, afin de mettre en lumière les ramifications de systèmes de pouvoir qui opèrent en façonnant les trajectoires d'individus et de communautés selon des distinctions raciales et intersectionnelles (Hill Collins et Bilge, 2016).

La conversation tenue aujourd'hui par le mouvement *Black Lives Matter* problématise la violence policière comme l'une des ramifications d'un racisme systémique (Taylor, 2016). Des organisations se forment et se mobilisent pour lutter contre une violence étatique et institutionnalisée, dont certains mécanismes seront étudiés dans ce travail. En valorisant la production de connaissances d'un point de vue situé, je souhaite analyser comment la participation citoyenne s'articule à la culture hip-hop dans le cadre d'une pratique activiste. De la

sorte, je tiens compte de l'expertise des acteurs et des actrices socialement engagés, de la singularité de leurs regards et de leurs stratégies d'organisation sur le terrain auprès de leurs communautés.

Dans le premier chapitre de ce mémoire, je présente tout d'abord le mouvement social *Black Lives Matter* et les conditions sociales entourant son développement. En me référant à des travaux réalisés depuis l'émergence du mot-clic *#BlackLivesMatter* en 2013, je discute des conditions selon lesquelles l'émergence et le développement d'un mouvement social « *grassroot* » ont été possibles. Par la suite, je problématise le mouvement au regard de la participation d'artistes musicaux en son sein. Suivant les travaux de Tricia Rose (1994), je montre comment l'étude de formes musicales est féconde d'une analyse des forces sociales et des rapports de pouvoir qui organisent des pratiques artistiques, sociales et culturelles engagées. À partir d'une littérature spécialisée sur le hip-hop, j'explore comment la musique rap peut devenir le lieu de création et d'expression d'expériences et de réalités sociales vécues. Je montre comment le hip-hop est un espace propice à l'articulation d'une pensée politique et d'une pédagogie critique, et je termine en présentant la théorie du point de vue situé et le concept de pensée frontalière critique développé par Aníbal Quijano (1994), autour desquels ce mémoire a été construit.

Dans le deuxième chapitre, je présente la méthodologie de la recherche qui a été employée pour l'analyse de mon corpus. Je problématise dans un premier temps ma posture scientifique, en montrant les limites et les problèmes que celle-ci soulève, avant de définir le concept d'articulation comme outil analytique et l'analyse de discours comme méthode de recherche.

Stuart Hall (1980) définit l'articulation comme « une structure complexe » où certains éléments sont mis en relation, d'une manière spécifique et sous certaines conditions. Une articulation n'est pas une entité immédiate, ni nécessaire ni permanente, mais est plutôt le produit de relations de pouvoir. L'analyse menée permet d'observer, dans le discours, certaines conditions et configurations d'articulations effectuées par les artistes, ainsi que les stratégies de pouvoir qui organisent la production de connaissances d'un point de vue situé.

Enfin, dans le troisième chapitre de ce mémoire, je procède à l'analyse de mon corpus. Je divise cette analyse en deux parties afin d'aborder deux thématiques qui ont émergé durant l'analyse descriptive. Dans un premier temps, je m'intéresse aux modalités de l'engagement social et aux conditions de l'articulation entre le hip-hop et l'activisme. Je discute ces éléments en problématisant deux figures de l'engagement social (l'art « à message » et le mentorat) (Lamoureux, 2009), pour ensuite penser cet engagement sous l'angle d'une pédagogie critique (Freire, 1980). Dans un second temps, je m'intéresse aux expériences du pouvoir colonial que les témoignages des artistes révèlent, pour les penser en rapport à un dispositif de pouvoir : la suprématie blanche.

## Chapitre 1 : Problématisation et conceptualisation

### 1. Le mouvement social *Black Lives Matter* comme phénomène étudié

Le 13 juillet 2013, le vigile bénévole George Zimmerman ayant abattu Trayvon Martin lors d'une de ses rondes dans son voisinage a été reconnu non coupable des chefs d'accusation qui pesaient sur lui (Alvarez et Buckley, 2013). Alors que le flou entourant le déroulement de l'altercation entre George Zimmerman et Trayvon Martin alimentait certains soupçons autour de l'enquête, le verdict rendu par la juge Debra Nelson a suscité une indignation collective dans les communautés noires aux États-Unis et au-delà<sup>2</sup>. L'une des articulations de cette indignation collective s'est matérialisée dans le mouvement *Black Lives Matter*<sup>3</sup>, initié par la rencontre de trois femmes noires activistes, Alicia Garza, Opal Tometi, et Patrisse Cullors, et de leur participation à des discussions sur la justice sociale sur les réseaux sociaux en utilisant le mot-clic *#BlackLivesMatter* (Deen, McIlwain et Clark, 2016; King, 2015). Depuis lors, et comme cela préexistait au mouvement *Black Lives Matter*, les altercations meurtrières entre la police et des citoyen.nes états-unien.nes noir.es se sont multipliées. Les enquêtes menées par les autorités ainsi que les jugements rendus par les instances juridiques compétentes ont acquitté ou classé sans suite de nombreuses accusations portées envers les agents de police impliqués dans les altercations. Deux séries de protestations, en réponse à autant d'acquittements, ont particulièrement marqué le développement du mouvement social : les protestations à Ferguson, Missouri, suivant la mort de Michael Brown et l'acquittement de l'officier de police Darren Wilson; ainsi que les manifestations à Baltimore, Maryland, suite au décès de Freddie Gray et au

---

2 Dans le chapitre 4 de son ouvrage *Nobody: Casualties of America's War on the Vulnerable, from Ferguson to Flint and Beyond*, Marc Lamont Hill (2016) présente en détail le déroulement de l'altercation entre George Zimmerman et Trayvon Martin.

3 Comme le soulignent Deen, McIlwain et Clark (2016) « *Black Lives Matter* » peut désigner trois entités : un mot-clic (*#BlackLivesMatter*), une organisation de terrain, et le mouvement social dans son ensemble. Dans ce mémoire, l'emploi de *Black Lives Matter* visera à désigner le mouvement social dans son ensemble. Tout autre emploi de ce terme sera précisé lorsque nécessaire.



flou demeurant autour de la violence de l'altercation ayant mené à son arrestation et à sa mort. Ces deux événements ont été déterminants dans la mesure où des rassemblements ont eu lieu dans les jours et les semaines ayant suivi les altercations, et que les manifestations populaires ont marqué par leur ampleur et par leur capacité à mobiliser des milliers de personnes descendues dans la rue pour notamment dénoncer la violence policière envers les personnes noires.

Selon Keeanga-Yamahtta Taylor, « *every movement needs a catalyst, an event that captures people's experiences and draws them out from their isolation into a collective force with the power to transform social conditions* » (Taylor, 2016, p. 153). Les meurtres de Ferguson et de Baltimore, bien qu'ayant créé les conditions des rassemblements populaires, ne constituent pas le fondement ni l'origine de ces rassemblements. Ces événements semblent plutôt avoir catalysé une partie de la population états-unienne à un moment particulier de l'histoire, et le mouvement *Black Lives Matter* semble chercher à joindre et allier des forces collectives dans le but de transformer les conditions sociales d'existence des personnes noires aux États-Unis. « *This is Not a Moment, but a Movement* », devenu l'un des slogans de *Black Lives Matter*, invite à se questionner sur ce qui caractérise ce dernier de « mouvement », sur ce qui organise et sur ce qui découle des modes d'organisation entrepris par les activistes impliqués pour et dans le mouvement (*BLM, s.d.*).

À la suite des événements de Ferguson et de Baltimore, le développement du mouvement *Black Lives Matter* a donné lieu à de nouvelles formes de *leadership*, de nouvelles tactiques, et de nouveaux modes d'organisation et de sensibilisation (Taylor, 2016, p. 173-174). Selon Taylor, en se constituant autour du développement d'organisations « *grassroots* » intersectionnelles, le mouvement remet en question la figure centrale – et historique – du *leader*. De multiples initiatives hétérogènes, marquées par la dynamique des protestations citoyennes, ont ainsi pris

forme : des organisations citoyennes se sont créées et développées, et des activistes influents ont émergé. Johnetta Elzie et DeRay McKesson, par exemple, ont développé leur influence à travers leurs contributions médiatiques et les réseaux sociaux, ce dernier se portant même candidat à l'élection municipale de Baltimore. D'autres activistes ont plutôt construit des organisations telles que *Black Youth Project 100*, *Dream Defenders*, *Million Hoodies*, ou encore *Hands Up United* (*op.cit.*). L'absence de structures formelles au mouvement et son caractère décentralisé, bien qu'organisé et coordonné à bien des niveaux, rend possibles, dans la continuité de mouvements sociaux précédents tels que *Occupy Wall Street* voire les *Zapatistas*, des modes d'organisation singuliers (*op.cit.*). *Black Lives Matter* semble s'inscrire dans la lignée de mouvements sociaux disposés à aborder et à rendre visibles les inégalités de pouvoir historiques et contemporaines, sans se limiter au combat pour les droits ou pour l'accès aux sphères institutionnelles du pouvoir étatique, mais en invitant à discuter des enjeux de race et du pouvoir colonial à travers des modes d'action visant à dénoncer la dimension systémique du racisme dans la société états-unienne notamment (Davis, 2016, p. 88). Les discussions ouvertes par ces mouvements, sans rejeter la démocratie ou toute forme de modernité, invitent néanmoins à reconceptualiser la notion même de démocratie « sur la base des pratiques, cosmologies et épistémologies du sujet subalterne » (Grosfoguel, 2010, p. 134). Ici, le sujet subalterne est entendu comme le produit de la différence coloniale issue des épistémologies occidentales, historiquement inférieurisé dans le projet eurocentrique de la modernité, et donc défini dans des relations de pouvoir qui le singularisent (*op. cit.*). En d'autres termes, ces mouvements sociaux confrontent l'oppression des rapports de pouvoir coloniaux qui habitent la notion eurocentrée de la démocratie sur la base d'interventions épistémiques élaborées « à partir de subalternités diverses » (*op.cit.*, p.135).

Le mouvement *Black Lives Matter* semble correspondre à ce que la littérature sociologique nomme les « *new social movements* » (Gilroy, 1991; Melucci, 1980, 1985; Neveu, 2005; Touraine, 1977, 1983). Ces nouveaux mouvements sociaux<sup>4</sup>, prenant forme autour des transformations structurelles caractérisant le passage des sociétés industrielles à des sociétés dites post-industrielles, transforment les configurations des mouvements sociaux propres aux organisations syndicales vers de nouveaux modèles d'action politique et d'organisation collective (Gilroy, 1991, p. 224). Les modes et les moyens de communication des sociétés contemporaines, permettant une mise en réseau de l'espace public et une certaine autonomie organisationnelle pour les mouvements sociaux, participent, en s'articulant à des revendications d'ordres social et politique, à organiser une mobilisation citoyenne contre les injustices (Castells, 2015). Yarimar Bonilla et Jonathan Rosa (2015) suggèrent que l'usage et l'accès à des technologies ont historiquement accompagné et permis, d'une manière spécifique, le développement et l'organisation de mobilisations citoyennes. Citant l'exemple de la vidéo du passage à tabac de Rodney King par quatre officiers de la police de Los Angeles en 1991 ayant suscité des soulèvements populaires dans l'ensemble des États-Unis, les auteur.es considèrent que l'usage et l'accès aux technologies « *has provided marginalized and racialized populations with new tools for documenting incidents of state-sanctioned violence and contesting media representations of racialized bodies and marginalized communities* » (*op. cit.*, p. 5). Dans le cadre des événements meurtriers contemporains ayant catalysé une partie de la population états-unienne, les technologies mobiles sont des outils de documentation, d'enregistrement et d'archive des meurtres, mais elles sont aussi des outils de journalisme informel permettant de rendre publiques et de faire circuler certaines expériences des rassemblements populaires et des relations avec les

---

4 Malgré les transformations conjoncturelles et les nouveaux modes d'action politique et d'organisation collective expérimentés par les « nouveaux mouvements sociaux » depuis leur théorisation, il semble, à ce stade de ma recherche, pertinent de se référer à cette formule.

forces de police. Bien que le mot-clic *#BlackLivesMatter* semble constituer un point de ralliement pour les personnes et les organisations engagées dans le mouvement social, celui-ci doit également être considéré comme un point d'entrée dans des mondes vastes et complexes (Bonilla et Rosa, 2015). En effet, même si l'usage des technologies participe du développement du mouvement social en permettant, notamment, de diffuser efficacement un message, d'attirer globalement l'attention sur une situation locale ou à dénoncer la brutalité policière (*op. cit.*), ces méthodes ont été employées par différents mouvements de la deuxième moitié XX<sup>e</sup> siècle – tant pour rendre compte de la situation à un plus large public que pour s'organiser. Jeffrey S. Juris (2012) soutient que certains mouvements sociaux ont utilisé différents modes de réseautage (*networking*) préalablement à la prolifération des réseaux sociaux, et que ceux-ci étaient destinés à construire des connexions horizontales entre groupes et organisations, à garantir une libre circulation de l'information, à permettre la décentralisation de la coordination et des décisions démocratiques directes, et à assurer l'autonomie d'organisation. Tel que Deen Freelon, Charlton D. McIlwain et Meredith D. Clark (2016) le montrent dans leur rapport pour le *Center For Media & Social Impact*, malgré certains chevauchements entre le mot-clic *#BlackLivesMatter* et les organisations et activistes mobilisé.es pour sensibiliser la population et lutter contre la brutalité policière, le mouvement *Black Lives Matter* « *is much bigger than any one organization* » (DeRay Mckesson, dans Deen et al., 2016, p. 9). En effet, celui-ci inclut quiconque travaille à ouvrir une discussion complexe, hétérogène et plurielle sur la condition des personnes noires aux États-Unis.

Les nouveaux mouvements sociaux reposent sur des modes d'organisation locaux et sont construits par la participation d'individus et d'acteurs sociaux en recherche d'autonomie et d'indépendance à l'égard du pouvoir politique et de l'appareil étatique. À l'encontre des

mouvements sociaux mettant de l'avant certaines figures, certains individus ou « héros », l'horizontalité des nouveaux mouvements sociaux passe par la participation d'individus, d'acteurs et d'actrices culturels qui, en étant des composantes de ces mouvements sociaux, contribuent à unifier et à faire entendre des « voix » sous une certaine forme en construisant des identités locales et une conscience globale (Gilroy, 1991; Lipsitz, 1994, p. 33). George Lipsitz (1994) souligne que les artistes musicaux, et principalement les artistes issus de communautés opprimées, ont historiquement contribué aux mouvements sociaux en discutant d'enjeux de pouvoir dans des luttes politiques, tels que les artistes francophones indépendantistes au Québec, ou encore les artistes reggae et rap en Afrique du Sud luttant contre l'apartheid. La participation citoyenne et la subjectivité que celle-ci façonne reposent donc sur un ensemble de facteurs structurels qui les conditionnent et les organisent, mais également sur des raisons individuelles qui incitent et motivent à la mobilisation contre une ou plusieurs dimensions de la domination sociale (Castells, 2015). Manuel Castells (2015) souligne que, au niveau individuel, les mouvements sociaux sont des mouvements émotionnels, et que l'insurrection s'organise au gré des événements et des contingences contextuelles. Dans le processus communicationnel que constitue l'organisation citoyenne, le partage d'expériences individuelles, dans leur capacité à entrer en résonance avec celles d'autres individus, semble déterminant à la mobilisation et à l'action collectives (*op. cit.*). Tandis que les mouvements sociaux ont historiquement été façonnés par l'usage et l'accès à des technologies dans leur extériorité, comme l'ont montré Bonilla et Rosa (2015), Castells (2015) indique que ceux-ci ont également été organisés par l'existence de mécanismes spécifiques de communication. Selon l'auteur, la transformation de l'environnement communicationnel numérique intervient à son tour aujourd'hui sur la mise en réseau des individus, l'organisation de la mobilisation citoyenne et l'action collective multimodale. Ainsi, une pluralité d'individus œuvre aujourd'hui, de concert aux modes et aux moyens de

communication accessibles, à créer un esprit de communauté ou, plus largement, une forme d'être ensemble (*togetherness*) tant sur Internet que dans l'espace urbain depuis leur perspective et de leurs préoccupations propres (*op. cit.*, p. 253).

## 2. La musique comme terrain de recherche

Selon Tricia Rose, « *examining how musical forms are shaped by social forces is important, because it brings into focus how significantly technology and economics contribute to the development of cultural forms* » (Rose, 1994, p. 23). Rose suggère que les forces sociales déterminant les formations musicales mettent en lumière la spécificité historique et les singularités esthétiques de ces formations musicales à travers les époques. En s'inspirant de Cathy J. Cohen (1997), Andreana Clay (2006) suggère aux chercheur.es de reconceptualiser l'importance de la culture populaire dans les pratiques quotidiennes et les stratégies organisationnelles des groupes marginalisés, afin de s'intéresser aux expériences spécifiquement vécues au sein de diverses communautés et de s'interroger sur l'articulation des lieux de résistance à partir desquels penser les questions politiques. Dans cette partie, j'explorerai comment la musique, dans son articulation à un engagement activiste, constitue un lieu privilégié pour étudier les forces sociales qui façonnent et organisent les pratiques musicales, sociales et culturelles des groupes marginalisés aux États-Unis.

### *2.1. Le hip-hop aux États-Unis*

S'inspirant de Andre Craddock-Willis (1989), Rose (1994) situe l'émergence de la musique rap aux États-Unis comme un phénomène à la rencontre de conditions historiques spécifiques et de la

relation entre les personnes noires et le contexte politique et social des États-Unis<sup>5</sup>. Craddock-Willis perçoit la musique rap, au même titre que le jazz ou le blues, comme une formation culturelle qui articule des réactions et des expériences communautaires à un contexte social et politique. Les conditions d'émergence de la musique rap aux États-Unis, et plus précisément dans la ville de New York, sont notamment caractérisées par le choc pétrolier de 1973 et la perte d'emplois non qualifiés principalement occupés par des personnes racisées, la restructuration d'une économie industrielle en une économie dite post-industrielle accompagnée de politiques néolibérales de désengagement social de l'État, la prolifération de la pauvreté et de la violence dans les quartiers affectés par ces dégradations sociales, mais aussi par la spécificité historique de l'agencement de l'espace urbain et par des changements technologiques déterminants (Forman, 2002; Rose, 1994; Spence, 2011).

Dans le contexte social et politique contemporain, caractérisé par des tensions raciales vives et manifestes, il devient pertinent de se questionner sur comment les artistes rap, en tant qu'acteurs et actrices culturels, articulent d'une certaine façon des problématiques sociales et politiques contemporaines. L'étude des contributions réalisées par des artistes rap engagé.es dans le mouvement social *Black Lives Matter* pourrait nous permettre, en suivant Rose (1994), de mettre en lumière les éléments de contexte et la complexité des forces en présence qui interviennent pour orienter des formations culturelles à un certain moment. Lors d'une conférence prenant place à l'Université de Georgetown à Washington (2014), Michael Eric Dyson, partageant l'estrade avec le rappeur Nas, souligne comment la musique rap est féconde d'une problématisation profonde du monde social. Dyson suggère qu'en jetant un regard précis sur des conditions de vie spécifiques, l'individualité de la narration et le rapport intime à l'expérience et

---

5 Dans son ouvrage *New York Ricans from the Hip Hop Zone*, Raquel Z. Rivera (2003) montre toutefois comment le contexte migratoire de la ville de New-York est intervenu dans l'émergence de la culture hip-hop.

au vécu sont des sources d'inspiration et d'identification individuelle et collective. À travers la formulation de discours relatant parfois, mais de manière non nécessaire, la complexité d'expériences personnelles, les artistes interpellent et conscientisent en ouvrant des conversations sur le monde social. Dès lors, en étudiant comment le hip-hop, comme outil de communication et de représentation de l'expérience collective des individus, accompagne le développement d'une conscience politique parmi les jeunes activistes, Clay (2006, 2012) montre comment la pratique musicale peut constituer un engagement politique démocratique au-delà des activités politiques électorales. Selon elle, la formation culturelle hip-hop serait un outil important dans l'organisation politique et le changement social pour les jeunes dans leurs communautés respectives et dans leur vie quotidienne, en même temps qu'un outil significatif de développement d'une conscience politique pour les jeunes activistes « de couleur »<sup>6</sup> (Clay, 2012, p. 182). « *[Y]outh of color use hip-hop culture not only as a place to escape, identify, and create meaning with other youth, but also to organize to resist structural oppression and to develop a political consciousness* » (Clay, 2006, p. 118). De par leur ancrage dans des formes d'expériences quotidiennes, les discours formulés par les artistes rap articulent des réalités sociales et politiques singulières (Rose, 1994, p. 3). Ainsi, bien que ces articulations ne soient ni nécessaires ni inhérentes au hip-hop, il est intéressant de se demander comment la culture hip-hop devient l'un des lieux de développement d'une pensée politique critique située chez des artistes activistes, s'organisant et prenant forme autour de préoccupations politiques concrètes, locales et collectives.

---

6 Ma traduction littérale et calquée de l'expression « *youth of color* » (Clay, 2006, p. 105).



## 2.2. *Au-delà de la musique : des contributions constitutives du monde social*

La pratique du rap, lorsqu'explicitement articulée à un contexte politique, constitue une stratégie productrice de discours mobilisant des enjeux de pouvoir. Tel que le suggère Andreana Clay (2006), il est pertinent de s'intéresser aux expériences vécues au sein des communautés opprimées qui sont exprimées au sein de la culture populaire, ainsi qu'à leur déclinaison en discours politique au-delà de la production musicale. En effet, la philosophie démocratique de la culture hip-hop s'étend au-delà de la pratique et de la performance musicales, en investissant des espaces et des lieux, en faisant circuler des images, des idées politiques de toutes provenances, et des représentations individuelles et collectives ancrées dans des expériences sociales singulières (*op.cit.*, p. 189). On imagine dès lors que les artistes rap activistes s'inscrivant dans la lignée du mouvement *Black Lives Matter* prennent part aux discussions des problématiques qu'ils articulent, à la circulation d'un ensemble d'images, de connaissances, d'expériences et d'idées politiques inspirées du contexte sociopolitique historique et contemporain qu'ils participent à orienter. En jetant un regard sur la société à travers des discours inspirés d'expériences et de préoccupations sociales, ces artistes participent à une conscientisation collective des conditions de vie des personnes noires et des enjeux de pouvoir qui organisent leurs expériences. Le travail de conscientisation des artistes dépasse alors la stricte production musicale, en s'inspirant de, et en s'inscrivant dans un monde social marqué par des discours qui traversent la culture populaire. Les artistes rap deviennent des « chroniqueurs d'une réalité sociale », à l'instar d'autres musicien.nes tels que les artistes de calypso dont les créations relèvent de la chronique (Guilbault, 2007), et dont la production artistique et l'engagement produisent des effets au-delà de la scène musicale et travaillent à l'amélioration des conditions sociales de certains groupes sociaux (Kimminich, 1999, p. 78).

Il est donc important de reconnaître, de valoriser, et de prendre au sérieux les « voix » qui participent à la production de connaissances théoriques en offrant des aperçus de crises qui nous relient toutes et tous (Lipsitz, 1994, p. 17). Néanmoins, Nick Couldry (2010) évoque que « la “voix” a moins à voir avec le son émis lorsqu’une personne parle qu’à “l’expression d’une opinion, ou, plus largement, l’expression d’un point de vue particulier sur le monde qui a besoin d’être reconnu” » (Couldry, 2010, dans Leduc, 2015, p. 109). Ainsi, Couldry accorde une importance politique significative aux « voix » qui s’expriment dans des contextes marqués par des inégalités profondes et de longues durées – et devenus hostiles à l’expression et à l’organisation dissidentes, et il suggère de valoriser les énoncés formulés et articulés par ces « voix » dans des processus discursifs<sup>7</sup> (Couldry, 2010, p. 2). Les énoncés formulés par les artistes activistes constituent ainsi des lieux privilégiés à la recherche, et féconds de discussions intellectuelles et d’articulations d’idées existentielles (Perry, 2004).

Ainsi, tant la production musicale que l’engagement ou les effets de la production musicale sont singularisés et marqués par la circulation d’un ensemble d’éléments hétérogènes mis en circulation dans le discours par les artistes. La contribution des artistes est alors à aborder comme une production de savoirs localisés, inscrits dans un rapport au monde social spécifique qui motive et rend possible la formulation de ces savoirs. Cette production de savoirs à travers le discours, dans un contexte politique propice à la formulation de discours contre-hégémoniques, est favorable à l’expression d’une histoire complexe de luttes de résistance (Anzaldúa, 1987, p. 108). Rose (1994) soutient que les artistes rap racontent des histoires alternatives du contact qu’ils ou elles entretiennent avec la police et avec le système éducatif, et qu’ils ou elles présentent leur relation avec le groupe dominant dans des dynamiques de subversion et

---

7 L’emploi du terme « voix » comme synonyme d’« expression » ou d’« énonciation » tend à minimiser l’apport possible des personnes sourdes qui ne s’expriment pas « oralement ». Une telle pratique contribue ainsi à l’audisme ambiant et à l’exclusion des expériences des personnes sourdes des conversations politiques.

d'inversion du discours dominant, hégémonique et normatif. L'étude de la participation des artistes rap dans la continuité de *Black Lives Matter* est une opportunité pour saisir les enjeux auxquels sont confrontées les personnes noires aux États-Unis aujourd'hui, et permettra d'offrir un aperçu de certaines réalités et expériences vécues par ces personnes à partir du point de vue des artistes dans leur tentative de formuler un récit contre-hégémonique (Smith, 1999, p. 2). Il sera alors possible de voir comment sont discutées les inégalités de pouvoir d'un point de vue situé, et comment les pratiques, les cosmologies et les épistémologies articulées par les artistes nous invitent à reconceptualiser certaines notions eurocentrées.

### *2.3. Le hip-hop comme praxis pédagogique décoloniale*

Dans leur texte « Hip hop and *nueva canción* as decolonial pedagogies of epistemic justice », Marco Antonio Cervantes et Lilliana Patricia Saldaña (2015) approchent les pratiques musicales comme des moyens politiques et esthétiques critiques, contre-hégémoniques et anti-impérialistes. Postulant que l'éducation est un acte politique, les deux auteur.es considèrent que le hip-hop est à même d'offrir aux étudiant.es des possibilités pour critiquer et s'affranchir de la colonialité du pouvoir<sup>8</sup> dans leurs vies quotidiennes. Selon Cervantes et Saldaña, le hip-hop permet un engagement et une exploration critique vis-à-vis du monde social, favorables à une remise en question des narratifs dominants et à une conscientisation des ramifications du pouvoir colonial. Au-delà des usages du hip-hop comme pédagogie critique dans des salles de classe, tel que cela a été développé par A. A. Akom (2009), le hip-hop peut être compris comme une forme de praxis libératrice, riche de perspectives sur le monde social façonnées dans des rapports de pouvoir

---

8 La colonialité du pouvoir est une catégorie d'analyse développée par Anibal Quijano (1994), faisant référence à la structure spécifique des formes de dominations produites par la pensée « moderne » et coloniale.

oppressifs et marginalisants. Ainsi, montrant comment la culture hip-hop est traversée de relations de pouvoir plurielles, Patricia Hill Collins et Sirma Bilge (2016) suggèrent que

*[b]ecause people who experienced discrimination of race, class, age, sexuality, and citizenship have been central to the creation of both hip hop and intersectionality, it stands to reason that significant parallels might exist between these two forms of critical inquiry and praxis. (op. cit., p. 116).*

Le caractère critique et praxique du hip-hop proviendrait, selon Hill Collins et Bilge, de son articulation au pouvoir qui, tout en le structurant et en le façonnant, organise les conditions de son expression. Plus précisément, la musique rap serait une forme d'expression personnelle percutante permettant aux jeunes d'exprimer leurs perspectives qui, en mettant en valeur leur individualité, articule différentes dimensions d'un système de pouvoir inégalitaire. Toutefois, sans attribuer au hip-hop ou à la musique rap une quelconque essentialité critique voire revendicatrice, il est pertinent de rappeler que l'activisme est inhérent à la pratique rap des artistes qui seront étudié.es dans ce mémoire. Tel que cela sera discuté plus bas, la pratique rap des artistes à l'étude est caractérisée et informée par leur engagement activiste. C'est cet engagement activiste qui sera ici interrogé, mais qui demeure indissociable de la pratique artistique rap et de ses spécificités médiatiques et praxiques propres.

#### *2.4. Circulation et distribution de la culture hip-hop dans des réseaux marchands*

En raison des différentes formes prises par la culture hip-hop depuis son émergence, il est important d'apporter des précisions sur la dimension marchande de cette culture et de la musique rap. Dès la fin des années 80, le développement et la circulation de la culture hip-hop née dans la ville de New York au courant des années 70 ont été permis par le développement de magazines, d'émissions diffusées sur les ondes de radios universitaires et, plus tard, de partenariats avec des

compagnies musicales, vestimentaires et alimentaires, notamment (Chang, 2005). Les réseaux marchands sont devenus l'une des conditions de production, de distribution et de consommation de la culture hip-hop aux États-Unis, tout en participant à une économie dont les logiques internes déterminent la visibilité et la notoriété des artistes. Prenant initialement la forme de performances publiques, la production mécanique de la musique rap et sa distribution par les maisons de disque et des stations de radios ont fait de la marchandisation le mode privilégié de circulation de la musique rap et de son succès (Dimitriadis, 2004). La circulation de la culture hip-hop dans des réseaux marchands a finalement permis la discussion et la reproduction d'idées, d'images et de symboles du quotidien en articulant des subjectivités subalternes à des discours dénonçant des inégalités et des injustices (Lipsitz, 1994). La tension émergeant de la relation entre une économie capitaliste qui tend à marchandiser les objets et les sujets des formations culturelles, et une intervention idéologique oppositionnelle, résulte en une « double conscience » caractérisée par la constitution d'un artiste tant sujet qu'objet du capitalisme (Perry, 2004, p. 43). Bien que parties prenantes d'un processus économique objectivant et de modes de distribution et de circulation hégémoniques, les artistes interviennent dans ce processus en formulant des discours qui négocient et transforment sa dimension normative. En d'autres termes, au-delà des profits réalisables dans l'industrie musicale, les artistes produisent, reproduisent, et font circuler des idées et des images qui, tout en s'inspirant du contexte dans lequel celles-ci sont formulées, construisent et donnent une orientation à ce contexte<sup>9</sup>. Dans le cadre d'un mouvement social « émergeant en réponse aux impératifs du capital global et de l'austérité et de l'oppression qui lui sont associés », ces modes d'expression oppositionnels sont ainsi à comprendre en tension avec une économie dominante dans des processus de marchandisation contemporains (Lipsitz, 1994, p. 27, ma traduction).

---

<sup>9</sup> Le documentaire *Fresh Dress*, du réalisateur Sacha Jenkins (2015), offre notamment un retour historique éclairant sur le développement de la mode urbaine et sa contribution à la culture hip-hop.

### 3. Des outils conceptuels décoloniaux

#### *3.1. Apports des théories afroféministes*

Afin de tenir compte de la perspective épistémologique du sujet subalterne face à la modernité eurocentrique, mais aussi de la valoriser et de la considérer comme le lieu de production de connaissances sur le monde social, je suivrai les travaux de théoriciennes afroféministes (*Black feminists*) sur la « *standpoint theory* », traduite en français par « théorie du point de vue située ». Retravaillée depuis son émergence dans les années 70, cette théorie n'est pas seulement explicative des phénomènes sociopolitiques, mais est également prescriptive et méthodologique en permettant de problématiser les relations entre la production du savoir et les pratiques du pouvoir (Harding, 2004). Plus précisément, « *standpoint theory was presented as a way of empowering oppressed groups, of valuing their experiences, and of pointing toward a way to develop an "oppositional consciousness"* » (*op. cit.*, p. 2). Le développement de la théorie du point de vue situé émerge en effet d'une stratégie de remise en question de l'ordre social et des standards qui organisent le savoir, des conditions de l'objectivité, de la rationalité et des « bonnes » méthodes scientifiques (*op. cit.*). Selon bell hooks, « *by identifying themselves as subjects, by defining their reality, shaping their new identity, naming their history, telling their story* », les personnes opprimées entrent en résistance à cette norme et aux effets de pouvoir qui l'accompagnent (hooks, 2014, p. 43). Cette stratégie de résistance à l'autorité du locuteur ou de la locutrice et à sa domination épistémologique passe ainsi par la redéfinition de la réalité sociale, de l'identité des opprimé.es et de leur histoire selon leur perspective située en tant que sujet subalterne. Citant Gloria Anzaldúa, bell hooks soutient que l'une des préoccupations féministes a

été d'accéder à la parole<sup>10</sup>, « *on moving from silence into speech as revolutionary gesture* » (*op. cit.*, p. 12). En effet, l'accès à l'énonciation autonome est devenu le terrain de luttes féministes, dans la mesure où l'accès à l'expression publique a souvent été refusé aux femmes pour qui « *coming to voice is an act of resistance* » (*op. cit.*). La prise de parole devient un lieu de libération, dans la mesure où elle permet la transformation de soi en tant que sujet, et non plus en tant qu'objet, ainsi que de redéfinition et de réinterprétation de soi, par soi.

Selon Patricia Hill Collins (1986), le point de vue de l'« *outsider within* », soit du sujet participant à la vie sociale bien qu'épistémologiquement exclu de celle-ci, est empreint d'une expérience qui permet de mieux comprendre la complexité de l'articulation des rapports de pouvoir générateurs d'oppressions. L'« *outsider within* » est un sujet différencié et altéré dans des rapports de pouvoir sociopolitiques, et dont l'expression de son expérience participe à produire des connaissances sur le monde social et sur les violences que celui-ci génère. Bien que les femmes noires ne soient pas les seules « *outsider within* », leurs expériences permettent de jeter la lumière sur les tensions expérimentées par un groupe dominé et marginalisé dans des rapports de force, et confronté au pouvoir de la « pensée paradigmatique » d'un groupe dominant (ma trad., Hill Collins, 1986, p. S29). Étudier les discours produits par l'« *outsider within* » d'un projet épistémologique vise à désinscrire la centralité de la production de connaissances dites « neutres » et « rationnelles », et à valoriser les connaissances produites en résistance aux violences épistémologiques générées par de tels procédés idéologiques.

Dans ses travaux sur la musique rap, Murray Forman (1994) montre comment les travaux des auteures afroféministes Sojourner Truth, bell hooks, Angela Davis, Audre Lorde, Nancy Hartsock, Alison Jaggar, et Patricia Hill Collins ont permis l'introduction d'un projet

---

10 L'emploi d'une telle formule s'inscrit dans des rapports de pouvoir qui caractérisent l'audisme. Je l'emploie toutefois ici pour me rapprocher des propos de bell hooks.

épistémologique radical visant à remettre en question l'organisation du savoir dans les sociétés contemporaines. S'inspirant de bell hooks, l'auteur suggère que l'articulation des expériences à partir d'un point de vue situé d'un individu permettrait d'atteindre, dans un processus d'éducation pour une conscience critique, une certaine conscientisation culturelle et politique. Dans cette optique, Forman problématise la musique rap comme l'un des « forums » dans et à partir desquels l'influence de la parole des femmes noires pourrait s'étendre et circuler efficacement (*op. cit.*, p. 41). Selon lui, la musique rap peut permettre l'entrecroisement de la perspective d'un.e artiste et d'une compréhension de ses expériences contradictoires et complexes. La pratique du rap serait un moyen de « *coming to voice* » dans une stratégie d'acquisition de pouvoir à la marge, s'articulant à un projet d'*empowerment* produit dans une position de marginalité, « *from the outsider within* » (Forman, 1994, p. 39). Ainsi, en interrogeant les contributions activistes et les stratégies d'organisation et de mobilisation développées par quelques artistes, je souhaite interroger des réalités sociales selon autant de points d'observation et de discussion d'expériences vécues. En étudiant ces quelques points, mon objectif est d'analyser de manière transversale différentes perspectives produites sur et dans un phénomène contemporain : le mouvement social *Black Lives Matter*.

### 3.2. *La pensée frontalière critique*

Tout au long de ce mémoire, je suivrai une démarche entreprise par les chercheuses et chercheurs s'inscrivant dans des perspectives de décolonisation des savoirs. De cette manière, je souhaite interroger les conditions de production du savoir, les relations de pouvoir qui interviennent dans la formulation de savoirs contre-hégémoniques, et les modes de connaissances épistémologiques et cosmologiques subalternes (Grosfoguel, 2010; Smith, 1999). Ainsi, je propose d'étudier les



assemblages réalisés dans les discours produits par des artistes rap activistes dans la continuité du mouvement *Black Lives Matter* inspiré par le concept de « *critical border thinking*<sup>11</sup> » développé par Walter Mignolo (2012). Pour parler de ce concept, j'emploierai la traduction formulée par Ramón Grosfoguel (2010) de « pensée frontalière critique ». Ce concept « est une réponse décolonisatrice transmoderne<sup>12</sup> du sujet subalterne face à la modernité eurocentrique » (*op.cit.*, p. 134). En redéfinissant la « rhétorique émancipatrice de la modernité à partir des cosmologies et des épistémologies subalternes, localisées dans le pôle opprimé de la différence coloniale », il remet en question et « se déprend des définitions étroites imposées par la modernité européenne » (*op.cit.*). Pour Walter Mignolo et Madina Tlostanova, « [*b*]order thinking is the epistemology of the exteriority; that is, of the outside created from the inside; and as such, it is always a decolonial project » (Mignolo et Tlostanova, 2006, p. 206). La pensée frontalière critique dénonce la violence de l'épistémologie impériale et territoriale, ainsi que la rhétorique de la modernité, sur lesquelles reposent l'oppression, l'exploitation, ainsi que l'éradication de la différence (*op. cit.*). En soulignant que le colonialisme est constitutif de la modernité, et non pas un produit de la modernité, Mignolo met en lumière l'ancrage des rapports de pouvoir coloniaux

---

11 Le concept est inspiré du concept de « *double-consciousness* » de W.E.B. Du Bois (1903), et du concept de « *consciousness of the Borderlands* » développé par Gloria Anzaldúa (1987). La « *double-consciousness* » de Du Bois réfère à la perception de soi-même à travers le regard des autres; un principe auquel sont confrontés les descendant.es d'origine africaine aux États-Unis. Selon Du Bois, l'impossibilité d'une africanisation des États-Unis et d'une inclusion absolue des personnes noires à la société contraint ces dernières à développer une double conscience qui façonne leur existence et leur place dans la société (Du Bois, 1903, p. 3). Le concept de « *consciousness of the Borderlands* » de Anzaldúa repose sur son approche de la notion de frontière (*border*), qu'elle définit comme une ligne abstraite qui marque une division entre le sécuritaire et le menaçant, et entre le « eux » et le « nous » dans des relations de pouvoir (Anzaldúa, 1987, p. 3). Un « *borderland* » est quant à lui « un lieu vague et indéterminé, un état permanent de transition, créé par un résidu émotionnel issu d'une délimitation non naturelle » (Ma traduction). Ainsi, ce qu'appelle Anzaldúa « *consciousness of the Borderlands* », en s'adressant particulièrement aux personnes *mestizas*, c'est l'impulsion nécessaire pour créer un changement paradigmatique dans la façon de percevoir la réalité, de se percevoir soi-même et de percevoir ses propres comportements de façon à rompre la dualité sujet-objet imposée par la modernité, et qui maintient en place les rapports de pouvoir de domination et d'oppression subalternisants (Anzaldúa, 1987, p. 80, 1987, p. 36).

12 La transmodernité est un projet entrepris par le philosophe Enrique Dussel (2001), destiné à multiplier les réponses critiques décoloniales à la modernité eurocentrée. Ces réponses créatives, formulées dans le dialogue depuis des perspectives épistémologiques diverses et plurielles, sont abordées comme les conditions d'une libération des conceptualisations eurocentrées et normatives (Grosfoguel, 2010).

qui marginalisent, et donc qui séparent de manière abstraite l'intérieur de l'extérieur, le territoire de la frontière (Mignolo, 2012, p. xiv). Le concept de pensée frontalière critique permet donc de problématiser la subjectivité du sujet subalterne au regard des rapports de pouvoir coloniaux qui la façonnent, en faisant de l'expérience du sujet subalterne le point central de l'étude. De la sorte, il devient possible de valoriser la perspective épistémologique du sujet subalterne, et de l'interroger comme un lieu de production de savoir situé à l'intersection de rapports de pouvoir opprimants qui, néanmoins, la façonnent.

Ce concept semble cohérent aux objectifs de ma recherche et adapté à une analyse de discours sur les enjeux de pouvoir coloniaux, dans la mesure où le pouvoir colonial en est un qui repose sur la division, la classification et la hiérarchisation sociale des connaissances, et donc sur une violence épistémique qui marginalise voire annihile toutes formes de savoir, de connaissances ou de subjectivités non-normatives (Smith, 1999). De plus, plutôt que de se situer en dehors de la société, les nouveaux mouvements sociaux et leurs articulations culturelles s'immergent dans les contradictions de la vie sociale en travaillant à formuler une critique immanente (vers l'intérieur) plutôt qu'une critique transcendantale (vers l'extérieure) de la modernité et des rapports de pouvoir coloniaux qui la caractérisent (Lipsitz, 1994). La position du sujet subalterne « localisé dans le pôle opprimé de la différence coloniale », donc marginalisé plutôt qu'exclu dans une société impérialiste et patriarcale eurocentrée, semble alors riche de production de connaissances et d'enseignements critiques sur le monde social. Dès lors, il devient pertinent de s'intéresser à comment la colonialité du pouvoir est discutée dans le cadre d'un nouveau mouvement social, et à la manière dont les discours articulés par des artistes qui y contribuent entrent en tension avec la colonialité du pouvoir. Le concept de pensée frontalière critique me permet d'être sensible à comment les discours des artistes engagé.es dans le mouvement *Black Lives Matter* articulent des

problématiques sociopolitiques, soit des problématiques relatives à l'héritage colonial des États-Unis, aux formes d'oppressions et de dominations auxquelles sont sujettes les personnes noires, ainsi qu'aux conditions sociales et aux expériences propres de ces personnes dans la société états-unienne. Leurs contributions participent à construire des histoires locales décoloniales qui confrontent et négocient les postulats universels eurocentrés dans une quête d'émancipation (Mignolo, 2012).

Finalement, compte tenu du positionnement que je souhaite adopter tout au long de cette recherche, ce concept m'invite à répondre à la subjectivité épistémique eurocentrée du chercheur blanc qui est la mienne – et qui ferait de moi l'observateur d'un objet d'étude et le producteur de savoirs sur les pratiques de personnes issues de groupes dont je ne fais pas partie – en m'intéressant aux pratiques participantes, aux histoires locales et aux savoirs construits par des artistes dans des activités d'émancipation sociale à travers des pratiques émergeant à la frontière d'un projet idéologique historique qui les exclut (Mignolo et Tlostanova, 2006). En raison de leur contexte de production et de leur lien explicite avec le mouvement *Black Lives Matter*, les contributions et les savoirs produits par les artistes seront alors approchés comme des réponses épistémiques à la différence coloniale, soit à la différence produite dans des processus d'altérité et de différenciation sociale inscrits dans des discours hégémoniques (*op. cit.*, p. 208). Mon recours à la pensée frontalière critique a donc comme objectif de valoriser les contributions des ontologies, épistémologies, et cosmologies subalternes, afin de remettre en question le paradigme eurocentré de la production de savoir et de connaissances qui reproduisent et prolongent, de par leurs fondements philosophiques, des rapports de pouvoir coloniaux.

En bref, je propose d'analyser dans ce mémoire comment l'activisme prend forme et s'organise chez des artistes rap engagé.es dans une lutte politique contemporaine. J'étudierai comment le mouvement *Black Lives Matter* rend possibles l'engagement, la participation et la mobilisation citoyenne et communautaire selon des dynamiques, des formes d'intervention et des perspectives particulières. Les énoncés formulés et articulés par les « voix » étudiées seront des points d'entrée dans des mondes vastes et complexes, et dont les singularités peindront certaines lignes de l'engagement social (Bonilla et Rosa, 2015). Afin de tirer des enseignements de l'expertise des activistes étudié.es, je m'intéresserai particulièrement aux problématisations du monde social formulées par les artistes dans des rapports de pouvoir coloniaux, ainsi qu'aux questions et aux tensions soulevées selon leur perspective épistémologique propre.

## Chapitre 2 : Méthodologie de la recherche

### 1. Une recherche engagée

*Je préfère cracher le morceau, je suis une criminelle. Mais d'une sophistication extrême. Je n'ai pas de sang sur les mains. Ce serait trop vulgaire. Aucune justice au monde ne me traînera devant les tribunaux. Mon crime, je le sous-traite.*

– Houria Bouteldja, 2016, p. 24

*Decolonization ... continues to be an act of confrontation with a hegemonic system of thought; it is hence a process of considerable historical and cultural liberation. As such, decolonization becomes the contestation of all dominant forms and structures, whether they be linguistic, discursive, or ideological. Moreover, decolonization comes to be understood, as an act of exorcism for both the colonized and the colonizer. For both parties it must be a process of liberation: from dependency, in the case of the colonized, and from imperialist, racist perceptions, representations, and institutions which, unfortunately, remain with us to this very day, in the case of the colonizer... Decolonization, can only be complete when it is understood as a complex process that involves both the colonizer and the colonized.*

– Samia Nehrez (dans bell hooks, 1992, p.1)

#### *1.1. Dans une posture scientifique spécifique*

Il est important de préciser que ma recherche est une recherche engagée. Tenant compte du principe qu'une recherche, au même titre qu'une œuvre artistique, indique le positionnement épistémologique et la relation entre la subjectivité de son auteur et l'objet étudié, il est impossible de faire abstraction du caractère politique des outils épistémologiques, théoriques et méthodologiques sélectionnés dans le cadre d'une activité de recherche scientifique. En effet, tout outil conceptuel permet d'étudier « le réel » selon une perspective particulière, et de façonner la connaissance de « la réalité » selon certains traits plutôt que d'autres, et en posant certaines questions plutôt que d'autres. C'est pourquoi, dans une perspective de décolonisation des savoirs et des connaissances, je m'inspirerai des approches décoloniales pour aborder les enjeux de production du savoir – au cœur des problématiques animant les enjeux de pouvoir coloniaux aux

États-Unis – du point de vue du sujet subalternisé dans des processus de différenciation raciale. Partir des expériences des « *outsiders within* » et de la pensée frontalière critique articulée par ceux-ci me permettra d’orienter mon regard et mes questionnements vers une déconstruction des rapports de pouvoir sociohistoriques qui façonnent des réalités et des expériences complexes du monde social, et d’approcher les contributions des artistes comme des lieux de négociation du pouvoir et du savoir oppressif selon des points de vue multiples, producteurs de vérités situées (Hall, 1992).

## 1.2. Limitée par une extériorité

Dans *Dangerous Crossroads*, Lipsitz (1994) écrit :

*In writing this book about dangerous crossroads, I inevitably run the risk of making dangerous distortions and errors of my own. As a North American limited by the parochialism and prejudices of my life and my culture, I know that my efforts to interpret and analyze political and cultural practices from contexts far different from my own are likely to fall short in ways that I can not anticipate. (p. 17)*

Dans mon cas, je suis à mon tour sujet à critiques en raison des tensions que mes privilèges et mon expérience sociale et culturelle font émerger. En effet, je suis un homme blanc, hétérosexuel, *able-bodied*, entendant, francophone et vivant dans une société postcoloniale du Nord politique. Je suis issu d’une famille de classe moyenne<sup>13</sup> française, et j’ai bénéficié du fonctionnement d’une immigration économique canadienne me permettant d’y vivre aujourd’hui de manière permanente. Ainsi, étant étranger aux réalités qui seront étudiées dans ce mémoire, je reconnais, comme le formule Lipsitz, que mes efforts pour analyser des pratiques politiques et culturelles dans le contexte états-unien sont insuffisants, quelle que soit ma volonté ou quel que soit mon

---

13 L’utilisation de ce terme est ici utile non pas pour spécifier une identité de classe, mais pour nommer la distinction en terme d’expériences sociales et de distribution de privilège qui s’effectue dans des processus de classification et de hiérarchisation sociale selon la classe.

souhait. Cependant, cette recherche demeure pour moi une opportunité d'apprentissage unique. Elle répond à une volonté personnelle d'engagement social dans mes activités de recherche, tout en s'inscrivant dans la lignée d'un mouvement académique et d'un processus scientifique travaillant à la décolonisation des savoirs et à la valorisation de la production de connaissances des dominé.es d'un point de vue situé. Les pratiques, les convictions, et les projets formulés par les groupes historiquement opprimés constituent des opportunités d'apprentissage qu'une recherche menée aux côtés des luttes subalternes pour une justice sociale doit saisir (Herrera Arango, 2014). Ces éléments sociohistoriques doivent conduire à élargir les modes de conceptualisation de certaines notions académiquement accaparées par les traditions positivistes eurocentrées, à mettre en concurrence différentes théories des connaissances, différentes cosmologies, et à remettre en question les systèmes et les structures de pouvoir normatives (Smith, 1999, p. 42). Toutefois, il demeure fondamental de mettre en lumière les contributions activistes et politiques à l'élargissement de ces modes de conceptualisation, et de reconnaître que de nombreuses contributions intellectuelles à l'élargissement des champs épistémologiques proviennent de la pensée et de l'action militantes locales (Bilge, 2015). Situer la production du savoir devient un moyen de remettre en question la hiérarchie des connaissances, et de poser des questions conformes aux préoccupations des milieux desquels émergent certaines contributions intellectuelles.

D'un point de vue académique, je souhaite que mon mémoire soit une modeste contribution à l'essor francophone des épistémologies décoloniales et des recherches engagées. De plus, une recherche rigoureuse au plan méthodologique me servira, je l'espère, à structurer mon approche et à mieux saisir dans leur complexité les différents lieux d'expression et de circulation des discours décoloniaux. De la sorte, je souhaite que les retombées de mon mémoire, même

modestes, puissent participer à rendre visibles la richesse et la fécondité des discussions initiées, entretenues et développées par les mouvements de luttes sociales qui animent notre époque, et qui sont une voie vers un activisme démocratique et une conscientisation collective de la violence épistémique générée par des savoirs eurocentrés.

### 1.3. Un travail d'allié?

*[I]gnoring the subaltern's or oppressed person's speech is to continue the imperialist project.*

– Linda Alcoff, 1991, p. 23

Je ne m'autoproclame pas « allié » dans la mesure où je considère qu'il n'est pas de mon ressort de me nommer ainsi ni de revendiquer ce statut. Être allié.e n'est pas un état fixe, voire acquis une fois pour toutes, mais plutôt un travail d'engagement transparent dans la durée et au-delà de ce mémoire. Ce dernier, selon moi, pose certaines bases de mon travail d'« *allyship*<sup>14</sup> », mais je conviens que les critères qui le caractérisent demeurent constamment, et sans fin, sujets à discussion, critique et amélioration. Ainsi, je considère ce mémoire comme l'une des pièces qui permettront d'évaluer mon statut d'allié.

Dans son ouvrage *Pédagogie des opprimés*, Paulo Freire<sup>15</sup> indique qu'une pédagogie critique « doit être élaborée *avec* les opprimés et non pour eux, qu'il s'agisse d'hommes (*sic*) ou de peuples, dans leur lutte continue pour recouvrir leur humanité » (1980, p. 22). Selon Freire, « la véritable solidarité consiste à lutter *avec* les opprimés pour la transformation de la réalité objective qui fait d'eux des “êtres vivants pour un autre” » (1980, p. 27). Cette approche

---

14 Le terme *ally*, signifiant allié.e, ici accompagné du suffixe *-ship* dénotant la condition ou le caractère du nom qui le précède, désigne les conditions du rôle ou du statut d'allié.e.

15 Dans le chapitre 3, certains des enjeux soulevés par l'analyse seront mis en perspective à partir de la *Pédagogie des opprimés* de Paulo Freire (1980).



pédagogique concorde avec les préoccupations de Linda Martín Alcoff (1991) qui, dans son article *The Problem of Speaking for Others*, identifie les pratiques de parler pour les autres – tant dans le cadre de recherches académiques que d’actions activistes – comme des pratiques discursives pouvant générer une forme de violence, ou du moins reproduire des privilèges dans des relations de pouvoir inégalitaires (Alcoff, 1991, p. 7). En effet, dans la mesure où la « voix » relaie un point de vue particulier sur le monde (Couldry, 2010), il est important de tenir compte des lieux dans lesquels certaines « voix » s’expriment ou pas, des espaces auxquels elles ont accès ou non, des termes qu’elles emploient et de l’autorité dont elles bénéficient. Bien que les « voix » permettent l’expression de postures particulières, « il demeure que l’usage politique de la voix implique celle de l’écoute » (Leduc, 2015, p. 109). Tandis que des stratégies de reconnaissance sociale sont mises en place par des organisations ou des individus dans le cadre de luttes sociales afin de rendre visibles certains enjeux selon leurs perspectives, s’exprimer *pour* autrui vient dissimuler les paramètres sociaux et politiques qui caractérisent et rendent possible la production d’énoncés (*op. cit.*). En ce sens, cela contribue à l’effacement des différences qui singularisent les perspectives, et à la réinscription d’une hiérarchie des connaissances au sein de laquelle certaines « voix » sont plus crédibles que d’autres. Ainsi, m’exprimer *pour* viendrait réinscrire l’autorité de ma perspective, et d’un certain savoir producteur de vérités sur le monde dans des rapports de pouvoir générateur d’oppressions :

*Who speaks, who doesn't speak, when, for how long, and with what emotional valence are all keys to understanding the relational patterns that hold oppression in place. (Gee, 1999; Powell, 1997, dans DiAngelo, 2011, p. 67)*

Ainsi, je souhaite suivre la proposition de Freire d’abandonner l’attitude « sentimentale et mièvre, de caractère individuel » de la solidarité, au profit d’« un acte d’amour » envers les opprimé.es, soit un engagement réel avec le vécu des opprimé.s et avec leurs luttes pour la justice sociale

selon leur perspective (Freire, 1980, p. 27). La véritable solidarité, selon Freire, s'établit dans la praxis de cet acte d'amour. Dès lors, ce mémoire est le produit d'un engagement philosophique et épistémologique critique, rendu possible grâce aux enseignements d'auteur.es décoloniaux et décoloniales, afroféministes, féministes, *queer* et de la *critical race theory*.

## 2. Les contributions d'artistes activistes comme lieux d'articulation de discours

### *2.1. Articulation*

Pour étudier les contributions effectuées par des artistes affilié.es au mouvement *Black Lives Matter*, je propose d'analyser l'activisme de cinq artistes<sup>16</sup> hip-hop – deux femmes et trois hommes – explicitement engagé.es dans le mouvement. Dans cette optique, je n'attribue pas à ces artistes le statut d'activistes, mais me fie aux revendications explicites et régulières que ceux-ci et celles-ci formulent en sympathie au mouvement social. Pour cette étude, le développement du mouvement *Black Lives Matter* sera le catalyseur de l'engagement des artistes envers le mouvement, bien que l'engagement social et l'activisme des artistes soient préalables à l'émergence de ce dernier.

Les contributions des artistes aux discussions sur les enjeux de pouvoir coloniaux seront abordées comme des « articulations » du mouvement *Black Lives Matter*. Par articulation, j'entends une combinaison, une « structure complexe » où certains éléments sont mis en relation, « tant dans leurs différences que dans leurs similarités » (Hall, 1980, p. 325). Une articulation n'est pas une « association aléatoire », mais plutôt une association de relations de pouvoir structurées. Selon Stuart Hall, « *[a]n articulation is thus the form of the connection that can make a unity of two different elements, under certain conditions* » (Grossberg, 1986, p. 53). La connexion en question

---

16 Les portraits des artistes sont présentés à l'annexe I.

n'a rien d'essentiel ni de permanent, mais établit un lien entre des entités de différentes natures qui singularisent, par exemple, l'organisation de certains éléments de discours par les artistes en connexion au mouvement *Black Lives Matter*. Le lien entre ces entités distinctes est un lien relationnel et coconstitutif dynamique, historiquement permis sous certaines conditions et par certaines forces sociales, et consolidé par des événements contextuels non nécessaires (*op.cit.*). L'articulation entre ces entités est donc caractérisée par un assemblage d'éléments pas seulement musicaux, qui oriente certaines pratiques hip-hop dans une conjoncture que ces pratiques participent à leur tour à orienter grâce aux discours qu'elles formulent et aux questions qu'elles posent. En d'autres termes, le lien établi entre certaines pratiques artistiques et le mouvement *Black Lives Matter* est rendu possible par un ensemble d'éléments historiques et contemporains, et l'unité créée par ce lien contextuellement produit oriente à son tour le contexte sociopolitique organisant des « formations discursives » (Allor et Gagnon, 1994, p. 12).

La pertinence du concept d'articulation repose sur sa capacité à questionner ce qui fait être un phénomène dans l'instant, plutôt que d'approcher un phénomène comme une unité immédiate, certaine et homogène (Foucault, 1969, p. 36-37). Pour chercher à saisir l'hétérogénéité des forces et des éléments en relations dans ce qui singularise la complexité d'un phénomène, il est fondamental de s'éloigner de toute propension essentialisante qui chercherait les continuités et les forces organisantes préalables aux diverses manifestations du phénomène à l'étude. Plutôt, il faut se rapprocher de chaque « moment du discours dans son irruption d'événement; dans cette ponctualité où il apparaît, et dans cette dispersion temporelle qui lui permet d'être répété, su, oublié, transformé, effacé, jusque dans ses moindres traces » (*op. cit.*). Cela permet de s'intéresser aux régularités dans le discours, aux façons d'être dans l'instant qui singularisent les phénomènes desquels ils participent, plutôt que de chercher l'origine et d'attribuer au phénomène

une continuité historique et chronologique nécessaire, et à ainsi réduire le poids de la participation individuelle et collective à la fabrique relationnelle et généalogique de l'histoire.

## 2.2. *L'analyse de discours*

À travers leurs contributions activistes au mouvement *Black Lives Matter*, les artistes engagé.es participent à la consolidation de l'articulation entre le hip-hop et le mouvement *Black Lives Matter*. Néanmoins, l'engagement social, artistique et culturel, tout en étant une composante du mouvement *Black Lives Matter*, ne pourrait être abordé comme le reflet de l'ensemble du mouvement. Il doit plutôt être abordé comme l'une de ses multiples articulations et configurations possibles. Dans ma recherche, j'analyse différentes formes de contributions (articles journalistiques, billets de blogues, entrevues écrites, audios et vidéos, témoignages, participations publiques, tables rondes, etc.) afin d'explorer les enjeux que les artistes soulèvent et discutent, et les stratégies activistes qu'ils et elles emploient. En tenant compte de la singularité de chaque contribution, j'étudie les modes d'interpellation et de conscientisation employés par les artistes, ainsi que la production de savoirs à travers leurs pratiques et leurs discours activistes. Pour cela, je m'intéresse aux énoncés formulés par les artistes, c'est-à-dire aux « “événements” du discours » qui possèdent un caractère discursif et praxique propre (Allor et Gagnon, 1994, p. 11). Selon Stuart Hall,

*[a] discourse is a group of statements which provide a language for talking about – i.e. way of representing – a particular knowledge about a topic. When statements about a topic are made within a particular discourse, the discourse makes it possible to construct a topic in a certain way. It also limits the other ways in which the topic can be constructed. (Hall, 1992, p. 201)*

L'effectivité des énoncés est, pour Martin Allor et Michelle Gagnon (1994), relative à leur articulation de différents types d'« idées, de projets et de possibilités » sur le monde social. Les énoncés « ne sont ni de simples entités sémiotiques ni des figures de rhétorique régulières. Ce sont « des traces de pratiques, l'aboutissement de projets » (*op.cit.*). En suivant Michel Foucault (1969), Allor et Gagnon affirment que les énoncés sont organisés dans des champs de régularité et de tension en négociant des éléments discursifs existants dans des « formations de savoir » que les énoncés réarticulent (Allor et Gagnon, 1994, p. 12). Dès lors, mon travail consiste à repérer les régularités analysables dans les systèmes de dispersion d'énoncés produits par les artistes à l'étude, soit « l'ordre dans leur apparition successive, des corrélations dans leur simultanéité, des positions assignables dans un espace commun, un fonctionnement réciproque, des transformations liées et hiérarchisées » (Foucault, 1969, p. 52). L'observation d'une régularité traduit une formation discursive que des énoncés participent à produire et à transformer, en même temps qu'ils font circuler et articulent, selon certaines règles, les conditions nécessaires à son existence à travers la discussion d'objets, de concepts, de thématiques, etc. (*op. cit.*, p. 53). On retrouve ici l'idée que les artistes sont des acteurs à part entière des discussions sociétales. Les formations discursives produites, reproduites, et mises en circulation à travers leurs interventions, en mobilisant un ensemble d'éléments hétérogènes et sans liens nécessaires entre eux, sont marquées de régularités qui organisent et qualifient la singularité des énoncés dans des relations de pouvoir/savoir au sein de la culture populaire et au-delà (*op.cit.*). Une formation discursive n'est donc pas une forme intemporelle et nécessaire qui fige le temps, mais elle est un système de régularité : « elle détermine une régularité propre à des processus temporels; elle pose le principe d'articulation entre une série d'événements discursifs, de transformations, de mutations et de processus » (Foucault, 1969, dans Allor et Gagnon, 1994, p. 13-14).

C'est donc à la singularité des questionnements, des objets et des projets articulés dans les énoncés des artistes qu'il convient de s'intéresser pour analyser leurs contributions intellectuelles à la conjoncture sociopolitique actuelle. Les fragments discursifs que ceux-ci produisent constituent des traces, des régularités et des tensions au sein de savoirs expérientiels, « ainsi que des mémoires et des projections locales » engagées dans un mouvement d'envergure et d'une lutte pour la justice sociale (Allor et Gagnon, 1994, p. 14). Ce sont ces savoirs expérientiels qu'il devient pertinent d'étudier pour apprendre ce qui alimente et fait être le mouvement *Black Lives Matter* aujourd'hui « *from the outsider within* » (Hill Collins, 1986). Ainsi, plutôt que d'aborder le mouvement *Black Lives Matter* comme une unité immédiate, certaine et homogène, déjà constituée par une logique de catégorisation et de regroupement historique allant de soi, je souhaite formuler une « description des événements discursifs » caractéristiques des occurrences et des régularités des énoncés activistes audiovisuels, parlés et écrits des artistes (Foucault, 1969, p. 38-39).

Mon étude consiste donc à repérer les régularités, à analyser l'apparition et la dispersion d'objets émergeant dans le discours de manière simultanée ou successive, et de prêter attention aux interstices qui les séparent et aux distances qui règnent entre eux (*op. cit.*, p. 46). Je laisse ainsi de côté les questions de signification et d'intentionnalité des artistes, qui s'articuleraient en contradiction au positionnement épistémologique décolonial que je souhaite adopter dans ma recherche dans la mesure où cela résulterait à prendre la parole au nom des artistes, de prétendre « rétablir le texte menu et invisible qui parcourt l'interstice des lignes écrites et parfois les bouscule », donc à parler *pour* et *sur* les artistes et à attribuer une nouvelle signification à leur engagement politique (Alcoff, 1991; Foucault, 1969, p. 39-40). Plutôt, je m'intéresse aux questions d'articulation de savoirs situés exprimés dans le discours pour mettre en lumière la

singularité des conditions d'existence des énoncés, ainsi qu'à leur mise en circulation et à leur relation à d'autres énoncés. L'énoncé, comme geste d'écriture ou d'articulation d'une parole unique et enregistrée sur différents supports, « est offert à la répétition, à la transformation, à la réactivation » et est lié à des situations qui le provoquent, à des conséquences qu'il incite, mais aussi à « des énoncés qui le précèdent et qui le suivent » (Foucault, 1969, p. 40-41).

### 3. Processus de constitution du corpus à l'étude

Pour constituer une archive et en analyser les fragments, je me suis concentré sur la présence et les contributions formulées par des artistes sur Internet. Tout d'abord, Internet est un *medium* utilisé par certain.es artistes pour faire circuler leurs œuvres produites indépendamment des grands labels discographiques. De plus, Internet est un *medium* central à l'organisation du mouvement *Black Lives Matter* et pour une génération d'activistes, et les réseaux sociaux sont au cœur de la publicisation de l'activisme dans le cadre du mouvement (Bonilla et Rosa, 2015; Castells, 2015; Deen et al., 2016). Il est pertinent de s'intéresser aux contributions réalisées par des activistes sur Internet dans le cadre d'un mouvement qui y a pris forme, bien qu'il ait désormais investi divers espaces et pris différentes formes. Je m'intéresse ainsi aux extraits vidéos et audios disponibles sur Internet, qu'il s'agisse d'entrevues, de témoignages, de participations publiques ou de tables rondes dans lesquelles les artistes discutent de leurs perspectives et de leur interprétation des événements entourant le mouvement *Black Lives Matter*. Également, j'étudie les contributions effectuées et les réflexions soutenues par les artistes sur différents blogues, sites journalistiques et plates-formes médiatiques, ainsi que les entrevues écrites auxquelles ceux-ci et celles-ci se sont livrés. Mon travail consiste donc à analyser les régularités dans l'apparition successive des énoncés produits par ces artistes sous différentes

formes et sur différents supports médiatiques, en approchant leurs contributions visibles et récentes comme des articulations constitutives du mouvement social.

### *3.1. Repérage des artistes*

La première étape de ma recherche a été de sélectionner les artistes dont les discours allaient être étudiés dans ce mémoire. Dans la mesure où je m'intéresse aux discours d'artistes qui se réclament de leur engagement, dont l'activisme s'inscrit dans la durée, et dont les pratiques activistes se développent sur le terrain, dans des organisations locales et auprès de communautés marginalisées, ma recherche ne s'intéresse pas à l'engagement d'artistes dont la notoriété repose sur une pratique artistique commercialisée dans des réseaux dits *mainstream*. J'ai donc dû repérer un certain nombre d'artistes dont l'engagement est moins médiatiquement visible en utilisant les réseaux sociaux comme des moteurs de recherche, ainsi que des radios de hip-hop locales afin de découvrir des artistes impliqués localement. Par effet boule de neige, il m'a été possible de découvrir des artistes travaillant en collaboration les un.es avec les autres, ou bien des artistes qui se considèrent mutuellement comme des sources d'inspirations. Cette méthode m'a permis de repérer vingt-trois artistes. Les cinq artistes dont les discours seront étudiés dans ce travail sont celles et ceux, parmi les vingt-trois repérés, qui revendiquent leur activisme, qui démontrent un engagement dans le mouvement social *Black Lives Matter*, et dont l'engagement activiste est suffisamment visible sur Internet pour être rigoureusement et méthodiquement étudié. Les portraits des cinq artistes sont présentés en annexe à ce mémoire (Annexe I).



### 3.2. Sélection des éléments de corpus

Suite au repérage des artistes, j'ai dû sélectionner les éléments de corpus à analyser. Bien que mon intervention dans la sélection des éléments de corpus puisse sembler contraire à mon positionnement décolonial, dans la mesure où cela constituerait une intervention destinée à évaluer la pertinence des éléments à conserver ou la non-pertinence des éléments à abandonner, il est bon de souligner qu'une analyse de discours ne nécessite pas une collecte exhaustive des matériaux. En effet, puisque ce qui m'intéresse est de l'ordre du discours, les enjeux de savoir et de pouvoir en présence seront amenés à traverser le corpus dans son ensemble, « revenant sous une forme ou une autre » à l'étude (Durocher, 2016, p. 11). De plus, tout en m'attardant aux spécificités de chacun.e des cinq artistes étudié.es, je n'ai pas cherché à traiter leurs travaux exactement de la même manière ni à leur accorder la même importance dans l'analyse. Sur certains thèmes, les énoncés de certain.es artistes ressortent davantage que d'autres, par exemple, et cela me permet de tenir compte et de valoriser leurs expertises et leurs trajectoires respectives.

Dès lors, j'ai entrepris une recherche par artiste, sur Internet, afin de repérer leurs contributions activistes. J'ai rapidement constaté la multitude et l'hétérogénéité des contributions formulées, et l'inégalité des quantités de matériel disponibles par artistes. Alors que **Talib Kweli**<sup>17</sup> jouit d'une grande notoriété et est actif sur la scène musicale depuis plus de deux décennies, il est simple de trouver des articles écrits par lui-même ainsi que des entrevues produites ces dernières années. **Jasiri X**, quant à lui, dispose de son propre blogue et de sa propre plate-forme médiatique de diffusion, *IHood*, offrant une vitrine exhaustive de ses publications et de ses interventions. **Tef Poe** a tenu une tribune au *Riverfront Times*, un magazine hebdomadaire de la ville de Saint-Louis, entre le 1<sup>er</sup> mai 2012 et le 5 août 2015, et est fréquemment invité dans les médias pour discuter de

---

17 Afin de simplifier la lecture du document, les noms des artistes seront rédigés en gras lorsqu'ils se succéderont à l'écriture.

ses expériences sur le terrain. **Aisha Fukushima** utilise Internet comme une plate-forme de diffusion de son art, et héberge son site *RAPivism.org* sur lequel elle référence son travail d'activiste rap. Malgré l'absence d'articles écrits de sa plume, de nombreuses conférences auxquelles elle a participé et entrevues qu'elle a réalisées sont accessibles en ligne. Enfin, les activités de **FM Supreme** ont été approchées à partir d'entrevues réalisées pour des magazines ou des sites Internet, pour des chaînes de radio ou des plates-formes journalistiques et activistes en ligne, et sous forme de conférences publiques. Ainsi, la pluralité des modes d'énonciations approchés ont rendu impossible d'envisager une collecte standardisée du matériel. Néanmoins, puisque l'objectif de ce mémoire est d'explorer et d'analyser la complexité des articulations, des assemblages et des connexions réalisées par les artistes engagé.es dans leurs discours activistes à travers différents modes d'expression, il s'est avéré pertinent et intéressant de recenser différents modes d'énonciations afin de relever, malgré les conditions structurantes de chaque mode d'énonciation, la richesse des articulations réalisées.

Puisque la « voix » des artistes constitue la matière première des énoncés qui seront étudiés, j'ai choisi de ne pas retenir les articles rédigés sur les artistes par des journalistes. En raison de contraintes de temps et d'espace, et dans la mesure où mon étude s'intéresse à la participation publique d'activistes qui investissent différents espaces médiatiques, je n'ai pas retenu leurs contributions formulées sur les réseaux sociaux. Afin d'accéder aux discours formulés par les artistes, je me suis plutôt intéressé aux documents journalistiques (tribunes, chroniques, etc.) écrits par les artistes, aux articles de blogues rédigés par les artistes, aux entrevues réalisées et retranscrites par des journalistes, aux entrevues et aux participations radiophoniques, télévisuelles et communautaires que j'ai retranscrites aux fins de l'analyse. De plus, dans la mesure où le mouvement *Black Lives Matter* a pris forme en 2013 suite au verdict du procès de George

Zimmerman, mais que l'enquête et les réactions entourant le meurtre de Trayvon Martin ont débuté dès le 26 février 2012, jour du décès de ce dernier, j'ai retenu les documents produits à compter de cette dernière date. La liste complète des documents constitutifs du corpus est présentée en seconde partie de la section consacrée aux références bibliographiques et médiagraphiques (pages 163 à 170).

### *3.3. Lectures et processus d'analyse*

Une fois l'ensemble des documents rassemblés, réunis dans des dossiers au nom des artistes, et classifiés dans des documents selon le support du mode d'expression, j'ai entrepris une première lecture et écoute du corpus. C'est à cette étape que j'ai entamé la retranscription des extraits audios et vidéos retenus. Cette lecture s'est accompagnée d'un codage de couleur, dont la nécessité et la pertinence a émergé selon les énoncés des artistes. Le support des énoncés n'a pas été pris en compte lors de l'exercice de codage. Ainsi, j'ai pu attribuer des codes de couleur spécifiques aux fragments de discours relatifs au racisme systémique, à l'engagement des artistes dans et à travers leur pratique artistique hip-hop, aux enjeux de brutalité policière, aux liens avec le mouvement des droits civiques, à la politique institutionnelle, aux réseaux sociaux, etc. Ces couleurs sont devenues des indicateurs me permettant de constater la pluralité des thèmes abordés par les artistes, et de mesurer leur régularité de manière croisée dans l'ensemble du corpus.

À l'issue de cette première lecture, j'ai cherché, sans succès, à catégoriser l'engagement des artistes dans trois tableaux distincts : un premier destiné à référencer les déclinaisons d'un travail d'éducation critique formulé par les artistes, en intégrant l'ensemble des artistes dans le même

tableau; un deuxième visant à identifier les définitions et le rôle de l'activisme tel que perçu par les artistes; et un troisième censé répertorier les positions des artistes vis-à-vis des enjeux de pouvoir colonial et de race. Cette méthode de catégorisation s'est avérée un échec puisqu'elle n'était pas assez sensible aux différences constitutives des éléments de l'archive, et qu'elle demeurerait exclusivement inspirée par des lectures académiques. Ainsi, il m'a fallu envisager une autre façon de catégoriser les éléments de discours recensés. Comment faire sens du travail des artistes activistes sans pour autant chercher à comprendre comment leur pratique artistique est une pratique activiste, renseignée par le sens donné à cette pratique activiste? Comment outrepasser la question de l'engagement artistique comme directement tributaire d'un sens qui serait consciemment et intentionnellement donné à un engagement activiste? Comment se distancer d'une forme d'essentialisme accordée à la pratique artistique d'une part, et à la pratique activiste d'autre part?

J'ai donc procédé à une relecture du corpus en tenant compte des thèmes qui ont émergé de ma première lecture (indiqués par des codes de couleur), afin de faire émerger des catégories, individuellement auprès de chaque artiste, sensibles aux énoncés formulés et plus à même de rendre compte de leur singularité. Bien que certains ajustements ont été nécessaires selon les artistes, et que les énoncés de certain.es ont nécessité la création d'une catégorie propre (par exemple, une catégorie « Spiritualité » a été créée pour référencer le rapport à Dieu entretenu par FM Supreme), les catégories émergentes ont su englober, en les distinguant, la majorité des énoncés produits par les artistes.

À la suite de cette étape, j'ai procédé à l'impression des tableaux regroupant l'ensemble des énoncés des artistes repérés, afin de coder chaque fragment de manière isolée. Alors que je souhaitais imprimer ces tableaux en couleur et conserver les codes de couleurs appliqués à la première lecture du corpus, le coût élevé de l'impression m'en a dissuadé. Ultimement, cette anecdote m'a permis de reprendre une lecture du corpus sans indices analytiques préalables. Ainsi, j'ai pu coder chaque fragment de discours catégorisé pour ce qu'il faisait émerger, plutôt qu'en rapport à mon interprétation première. Cet exercice de codage a fait émerger, au plus près des énoncés formulés par les artistes, des préoccupations générales revenant sous une forme ou une autre. Ce codage s'est avéré indispensable à la constitution des catégories analytiques qui se retrouvent dans mon analyse, dont la pertinence est le fruit des rapports entre les énoncés des artistes et mon cadre théorique. En rapport aux premiers processus de catégorisation entrepris, l'exercice de codage m'a permis de me rapprocher des énoncés des artistes et de contraster leurs singularités. En effet, tandis que l'étape du codage de couleur m'a permis de me familiariser avec mon corpus et d'en repérer les thèmes transversaux, chaque étape, jusqu'à l'exercice de codage, semble m'avoir permis d'affiner mon analyse en exigeant des repositionnements analytiques de ma part. Au gré de ces étapes, mon travail analytique s'est ainsi graduellement organisé, et mon travail a peu à peu été guidé par des allers-retours entre mes outils méthodologiques et mon corpus.

## Chapitre 3 : Analyse

Pour analyser le travail des cinq artistes, je vais dans un premier temps procéder à la description de mes observations. Je reviendrai sur les différents thèmes qui ont émergé à l'étude comme des événements discursifs, tout en soulignant la singularité des contributions et des articulations faites par chaque artiste. Ces thèmes ont été distingués dans un effort d'analyse, mais les catégories créées demeurent ouvertes et certains éléments peuvent recouper plus d'une catégorie.

Dans ce chapitre, j'analyserai tout d'abord (1.) les modalités et les formes de l'engagement social des artistes, pour ensuite étudier (2.) les perspectives situées des artistes vis-à-vis de leur expérience du pouvoir colonial. Je reviendrai successivement sur chacune de ces analyses descriptives à la lumière des éléments théoriques présentés dans le premier chapitre, et j'entrerai en dialogue avec des lectures académiques réalisées durant mon processus de recherche. L'objectif de cette démarche est de discuter des éléments observés lors de l'analyse descriptive en demeurant proches de ceux-ci afin de ne pas en réduire la complexité, tout en développant une réflexion abstraite et théoriquement renseignée sur les questions qu'ils soulèvent.

### 1. Modalités de l'engagement social

#### *1.1. Le hip-hop dans son articulation à l'engagement social*

Dès le début de mon travail d'analyse du corpus, il m'est apparu problématique de catégoriser le travail des artistes activistes en séparant un travail qui serait artistique d'un côté, puis activiste d'un autre. Je me suis donc interrogé sur les relations que ces activités apparemment distinctes pouvaient entretenir dans l'engagement des artistes activistes. Pour répondre à ces interrogations, je suis retourné consulter les artistes afin de voir comment cette dimension de leur engagement

est discutée. Tandis qu'**Aisha Fukushima** brouille les frontières entre sa pratique artistique et son engagement activiste lorsqu'elle affirme que « *[i]n many ways, that [hip-hop] has also informed my passion for music and cultural activism today* » (The People's Minister of Information JR, 2015), **Jasiri X** est davantage explicite lorsqu'il écrit : « *My art is activism; you cannot separate the two* » (Jasiri X, s.d.-a). Il m'est alors apparu impossible d'étudier les pratiques artistiques et activistes isolément l'une de l'autre, puisque les artistes elles-mêmes et eux-mêmes indiquent que ces pratiques s'informent, s'interinfluencent et se coconstituent. Plus tard, après une lecture intégrale du corpus, il est ressorti que le parcours personnel des artistes activistes teinte et oriente leurs engagements tant dans leurs pratiques artistiques que dans leurs pratiques activistes.

Dès lors, plutôt que de chercher à distinguer différentes formes d'engagement, j'ai été amené, à l'aide d'Andreana Clay (2012) et de son travail de terrain auprès d'organisations activistes, non pas à me demander qu'est-ce que l'activisme, ou si telle ou telle pratique correspond à une pratique activiste, mais plutôt à me demander comment cet activisme se présente à moi sous différentes formes, comment il prend forme, comment il s'organise, mais aussi quel phénomène semble émerger des pratiques activistes à l'étude? Ainsi, plutôt que d'explorer chaque pratique pour ce qu'elle aurait de propre, je réoriente mon regard vers l'activisme qui se fait dans et à travers la pratique artistique pour en explorer les conditions de possibilité. Nous verrons que différentes figures de l'engagement émergent de l'activisme « en train de se faire » par les artistes activistes<sup>18</sup>, et que la pratique artistique s'y articule en rendant possibles et en façonnant certains modes d'engagements sous certaines conditions.

---

18 À la lumière des précisions qui précèdent, le terme « artiste » sera employé seul tout au long de mémoire pour nommer les « artistes activistes ».

### Le hip-hop catalyseur : contributions et engagement dans une culture

De l'analyse émerge l'idée que le hip-hop a la capacité de donner forme à des discussions et à des revendications destinées à interpeller. Le hip-hop est conceptualisé par les artistes comme une plate-forme de partage, de conversation et de développement d'histoires personnelles ou collectives. Articulées au mouvement social, la pratique du hip-hop et les contributions artistiques qui en émanent participent à construire et à alimenter un climat de changement social.

Pour **Aisha Fukushima**, il est important de considérer « *the power of culture and the role that culture has played in many social movements over time* » (Averhart, 2017). Inspirée de sa propre expérience, mais aussi par l'auteur et journaliste Jeff Chang<sup>19</sup>, elle considère que « *[c]ultural change is often the dress-rehearsal for political change* » (5th element, 2013). Prenant pour exemple le mouvement des droits civiques et du « Printemps arabe » au Moyen-Orient ou en Afrique du Nord, elle considère que « *music has also been a huge catalyst in getting a message out and in amplifying the youth voices* » (Averhart, 2017). Dans le cas du « Printemps arabe » en Tunisie, Fukushima accorde au hip-hop, et plus particulièrement au rappeur El General, le pouvoir d'avoir inspiré « *people who were marching and protesting and bringing up and pushing boundaries of freedom of speech* » (TEDx Talks, 2012). C'est dans cette perspective qu'Aisha Fukushima s'engage dans la culture hip-hop depuis ses débuts.

De son côté, **Tef Poe**, entretient un rapport à la musique qui lui a permis de développer une sensibilité particulière vis-à-vis du monde social : « *My relationship with music has made me a bit more sensitive than I would prefer to be. Our favorite songs somehow signify the signs of the times and the momentum of our society* » (Tef Poe, 2012a). La culture hip-hop semble être une partie intégrante et constitutive de sa vie quotidienne. Ainsi, alors qu'il formule une critique de

---

19 Jeff Chang est notamment connu pour ses ouvrages *Can't Stop, Won't Stop: a History of the Hip-Hop Generation* (2005) et plus récemment *We Gon' Be Alright: Notes on Race and Resegregation* (2016).



l'objectification des femmes dans le hip-hop, il affirme : « *I am a proud advocate of anything concerning the general progression of the hip-hop culture. I believe hip-hop is one of the world's most powerful musical genres. I live it, eat it, sleep it and breathe it every single day of my life* » (Tef Poe, 2012b). Son art devient un lieu de transformation de son propre rapport au monde social, dans la mesure où il pose une réflexion sur l'objectification des femmes dans sa propre pratique, mais il situe également l'art, et plus spécifiquement la culture hip-hop, comme le lieu de fabrication d'un cadre de référence à partir duquel il devient possible de comprendre les conditions de vie et les expériences vécues par une certaine frange de la population :

*It's important to have these people [rappers] as your frame of reference when viewing Ferguson from a bird's-eye view, because this is honestly the only way you'll begin to understand the logic that caused us to fight back. Tupac Shakur was a bandanna-wearing, marijuana-smoking, middle-finger-flipping, book-reading, politically engaged young black man with anger issues. Our closest example of a push for revolution in America during our lifetime for the most part came from his war cry. The current movement reflects people like him to the fullest – black males with their shirts off, tattoos all over their flesh and bandannas on their faces, covering their mouths from tear gas.* (Tef Poe, 2014e)

Selon Tef Poe, les voix exprimées dans la culture hip-hop sont riches d'expériences et de points de vue pour comprendre la « logique » qui suscite un soulèvement de la population. Le hip-hop est ainsi compris comme un lieu d'expression et de résistance dans lequel se retrouve un état d'esprit contemporain politiquement renseigné :

*The attitude of the current generation is rooted in, "If you push me, I will certainly push you back." hip-hop helped evolve this spirit many moons ago. The simple notion of refusing to comply when someone asks you to pull your pants up or turn your hat around to the front are low-key ways of saying to society, "I will not march to the beat of your drum."* (Tef Poe, 2014e)

Son engagement artistique est marqué par des préoccupations sociales et politiques qui émergent d'un contexte et d'une histoire portée par des considérations révolutionnaires. À la suite des

manifestations de Ferguson, ville voisine de Saint-Louis de laquelle Tef Poe est originaire, celui-ci considère que « *the damn revolution landed in our back yard* » et que « *it's time to wake up and define our own destiny as a collective. In the words of Dead Prez, "It's bigger than hip-hop."* » (Tef Poe, 2014e). Interrogé à commenter l'un de ses albums, il affirme :

*What I want people to take away from the record is that any time you have back-and-forth dialogue pertaining to social justice or movement-building, this is the iron sharpening the iron. It's also me drawing a line in the sand, verbally, so that when people look back at this moment they will know that there were people who were committed to challenging the popular narrative. And there were also people who took a gamble and rolled the dice even when it wasn't convenient or comfortable. (Kitwana, 2016)*

L'engagement social de Tef Poe passe ainsi par une contribution artistique et activiste à une discussion en cours, dans le but de remettre en question un narratif dominant. Le hip-hop devient une manière de documenter une réalité vécue, d'archiver un moment historique en médiatisant certaines expériences d'une manière spécifique.

Revenant sur un moment de sa carrière dans le cadre d'une entrevue, **Talib Kweli** déclare que « *[w]hen we made the Black Star album back in the days, what we were saying was... we were saying "Black Lives Matter". We didn't have the hashtag, we didn't have the language, we didn't have the movement* » (NBC12, 2015). Ainsi, dans son album intitulé « *Mos Def & Talib Kweli are Black Star* », coproduit avec le rappeur Mos Def en 1998, la conversation actuelle semblait déjà avoir lieu sous une certaine forme. Soulignant les spécificités du hip-hop, l'artiste précise que « *[b]ecause of its loquaciousness, hip-hop has excelled at painting pictures of our underbelly that other genres of music never could* » (Greene, 2014). À partir de ce regard sur le hip-hop, l'artiste pose plus récemment la question suivante dans son article « *From Ferguson to Freedom: Hip-Hop's Role* » publié sur la plate-forme *Mic.com* :

*[H]ow do we move forward and what can hip-hop do? One of the most important things artists can do to be a part of the solution is to remove the false division that exists between themselves and the community, and instead view themselves as simply members of their community, members with a large platform. (Kweli, 2015)*

À la suite de son expérience de mobilisation à Ferguson, Talib Kweli rappelle qu'un.e artiste est avant tout membre de la communauté de laquelle il ou elle est issu.e. La notoriété et les privilèges apportés par le soutien d'une communauté devraient dès lors servir à renforcer l'engagement et le dévouement d'un.e artiste pour sa communauté :

*I cannot do what I do if it's not for the family or the community. So when you have a voice and a platform and you know better, it becomes your moral obligation to support that community. And by extension, you're supporting your family. » (Vicens, 2013)*

Chez Talib Kweli, le hip-hop est une plate-forme capable de véhiculer certaines voix, certaines revendications peu visibles. Selon lui, les artistes deviennent des acteurs importants des luttes sociales, dans la mesure où ils et elles contribuent aux discussions en cours : « *I support the idea that artists have to make a stand. I'm with that – you're putting the discussion on the table and you're letting people know. You're being brave as an artist and responsible to the community* » (Vicens, 2013). Toutefois, bien que Talib Kweli conçoive le hip-hop comme un lieu d'expression et d'engagement privilégié, il précise que l'engagement artistique ne suffit pas, et que malgré l'esthétique développée « *it's really the people on the front lines of these movements and in these struggles* » qui font le mouvement (Tef Poe, 2014a).

L'engagement de **FM Supreme** dans la culture hip-hop repose sur une préoccupation à discuter de ses expériences avec autrui. Dans le cadre d'une entrevue, elle explique comment son engagement est profondément marqué par des événements de son enfance :

*I started rapping when I was 10 and I was in foster care. My siblings and I were all over the place for 4 1/2 years. Rapping was therapy for me. Then when I was 11, the rapper*

*Eve made a song called “Love is Blind” that mirrored something I was witnessing, which was my cousin being abused. That’s when I realized I could just write the truth. I could just write what’s going on, and other people would be able to relate, because chances are I’m not the only one going through it. (Stevens, 2014)*

Pour FM Supreme, la musique est devenue un outil d’extériorisation et de mise en récit de ses expériences afin de permettre à d’autres de s’identifier à ses souffrances et à ses difficultés. En participant publiquement à des discussions à travers sa pratique musicale, FM Supreme souhaite « *[c]hanging the narrative through music* » (CreativeMornings HQ, 2014). Marquée par sa relation avec Dieu, FM Supreme suggère aux jeunes vivant des situations de difficulté

*[t]o PUSH, which stands for Pray Until Something Happens. Pushing to me means the act of positively moving forward despite circumstances. To rise above obstacles. To move forward even when you don’t know what waits for you on the other side. Pushing takes courage, and I have learned that true courage is needed to grow, learn, serve and help others. You never know if there is someone who has been dying to hear a story like yours to inspire them out of darkness. (op. cit.)*

Enrichie par sa propre expérience, FM Supreme souligne que l’engagement et les contributions individuelles peuvent devenir des vecteurs d’inspiration collective. En se positionnant au sein d’un collectif, son objectif est de « *lift up the voices of young people. And my purpose is to serve young people. My purpose is to be a servant of the Lord and by serving young people and young women* » (CreativeMornings HQ, 2014). Son engagement social est donc constitutif de son engagement artistique, et cela l’amène à concevoir la pratique hip-hop comme une plate-forme :

*My purpose and my calling is to serve the youth, so I’m gonna use my music, my platform, everything that I’m gonna do is to empower our youth, inspire our youth, and to promote peace and non-violence and show them that there’s more to life than the streets. (FusionTV, 2016)*

Similairement à FM Supreme, **Jasiri X** considère que « *creating music is a form of therapy and provides the ability to express myself unhindered, allowing me the forum to share a part of*

*myself, generally reserved, with others* » (Jasiri X, s.d.-a). Pour lui, « *[a]rt is an extension of the life that you live* » (*op. cit.*). Ainsi, l'expérience artistique de Jasiri X est indissociable de son expérience personnelle, et ses récents contacts avec des membres des familles de victimes de brutalité policière ont transformé sa pratique artistique :

*I have created music around [injustices], such as Trayvon Martin, Oscar Grant, and Jordan Davis, I am moved by the intimate knowledge of the pain experienced by not only the families, but the specific details of the situations that lead to the death of these modern liberation martyrs and the subsequent exoneration in courts of law of their murders.* (Jasiri X, s.d.-a)

### Le hip-hop comme outil d'organisation et de communication entre communautés

Dans son projet *RAPtivism*, **Aisha Fukushima** considère la culture hip-hop comme un moyen de construire des connexions entre différentes communautés :

*[T]his art, this culture that we're creating needs to come together in many ways because it sets the scene. It's really that context builder for a lot of the political, economic, as well as kind of grassroots change that we want to see in our communities here, and now, and in the future.* (World Citizen Artists, 2015)

Ainsi, bien que le hip-hop ait connu son heure de gloire aux États-Unis au cours des années 90, « *the golden age happening globally in terms of different countries, and neighborhoods, and cities, and streets has just begun or has been going on and we need to listen up* » (TEDx Talks, 2012). À travers une pratique internationale du hip-hop, l'artiste participe à la création d'une culture musicale porteuse d'une ambition unificatrice et transformatrice. L'engagement et les collaborations qu'elle tisse en dehors des États-Unis à travers son projet *RAPtivism* participent au développement de solidarités spécifiques autour d'une justice sociale globale. Aisha Fukushima considère que « *RAPtivism is so important to social movements. How do we know where we are going if we don't have a vision?* » (Trakiyska, 2015). Elle entrevoit la possibilité, dans et à travers

son projet, de « *“set the scene” for socio-political change by shifting the way people think one song, one lecture, one action at a time in solidarity with cultural movements around the world advocating for social justice* » (5th element, 2013). Elle entrevoit également la possibilité d'établir des ponts entre des cultures afin d'ouvrir une discussion permettant une prise de conscience et une compréhension de la réalité d'autrui. En effet, confrontée à la méfiance d'artistes sudafricain.es alors qu'elle leur proposait de collaborer à son projet, Aisha Fukushima affirme que « *[h]ip-hop became our common basis from which we could start our conversation. Our common appreciation of the culture of Hip-hop, regardless of how different our backgrounds were, we shared a common culture and a common love of the art* » (TEDx Talks, 2012). Elle suggère même que la « *[c]ulture allows people to integrate much like musical forms have in the past in the United States in bringing people together, in desegregating different spaces and altering perceptions. Just like musical genres mixing continue to blend, so do people* » (Fukushima, 2012). L'engagement dans la culture hip-hop permettrait, selon l'artiste, de transformer l'environnement social en intervenant sur les conditions qui organisent les relations sociales.

Le potentiel social de la pratique artistique est également évoqué par **Jasiri X** dans son mantra « *Freeing Minds One Rhyme At a Time* ». Alors qu'il pensait auparavant que sa musique « *would motivate people who would hear, in broader sense, garnering accolades from people who did not necessarily have to do more than hit play on the screen or the iPod* », son organisation *IHood Media Academy* vise désormais, à travers la pratique musicale, à motiver les jeunes « *on a more intimate level, influencing young artists to make better decisions in their individual lives and inspiring them towards personal responsibility in the culture of their communities* » (Jasiri X, s.d.-a). La fonction principale de ce projet est de développer des outils et des moyens artistiques

destinés à organiser les jeunes autour d'enjeux de justice sociale qui affectent des populations dans le monde, et « *work to provide traditionally marginalized and at risk youth with the tools necessary to successfully navigate the new forms of digital media and to create their own narrative, destroying stereotypes and boundaries as they do so* » (Jasiri X, s.d.-b). Ultimement, la portée de son travail est de réduire la distance entre différents quartiers et différentes communautés expérimentant pourtant les mêmes conditions de vie, afin d'assurer une coexistence pacifique, viable et de qualité :

*We wanted to begin to use Hip-hop music as a tool to begin to bring our different neighborhoods and strengthen communities together. We could get the jobs that we're looking for, can get the money we're looking for, we could improve our schools, improve our neighborhoods and make our places safe places to live. All we gotta do is do our remedy.* (Transformative Culture Project, 2015)

Son travail d'éducation s'accompagne donc d'une volonté d'enrayer la violence que subissent les personnes noires aux États-Unis, mais aussi celle présente au sein même des communautés noires. En effet, selon Jasiri X,

*the first cause is a lack of knowledge of ourselves. And a lack of self love [...] And then of course you have a situation where you do have lack of knowledge of ourselves, lack of love, and education is getting defunded, prisons are getting build. Guns are being brought to our community. Drugs are being brought into our community.* (CHATSTV, 2013)

La pédagogie de Jasiri X repose sur le principe que « *once we have that knowledge of self you can see through the game and analyze* » (*op. cit.*). Ainsi, l'artiste tente de déceler les rapports de pouvoir structurant la violence au sein des communautés, afin de les prendre en compte et de s'en affranchir en prônant l'amour réel de soi et de sa communauté.

**FM Supreme** mobilise également cette pédagogie qu'elle illustre à partir du programme *My Brother's Keeper* – soutenu par la Maison-Blanche – auquel elle a contribué, destiné à permettre

la rencontre de jeunes membres de différentes gangs n'ayant pas l'habitude de communiquer les un.es avec les autres :

*[B]y the end of the program not only were they sharing each other stories and writing their own stories and perform it. It was like... it was a brotherhood. [...] And they're also saying that "I'm hurt we're all hurt". "My dady left too, or my dady was arrested, or my dady got killed, or my mama wasn't there", or "I didn't grow up in a household, I've lived in all these different place". (FORA.tv, 2016)*

Selon l'artiste de Chicago, les rencontres et les communications entre membres d'une même communauté ou de communautés différentes sont indispensables pour une meilleure connaissance de soi et pour un changement social :

*It's important to look at the collective work and look at the policies and look at strategies and things like that. But if we're not doing the each-one-teach-one in a personal then we're still gonna continue to see the violence in our communities. (FORA.tv, 2016)*

À un autre niveau, l'organisation et la communication entre communautés se passent auprès d'organisations qui travaillent localement ou nationalement. L'organisation de **Jasiri X**, *1Hood*, est construite autour de la culture hip-hop, mais travaille sur des actions visant à faire pression sur les autorités publiques et leurs pratiques. Satisfait des pressions mises par son organisation sur certains départements de police, l'artiste déclare :

*I feel like as we continue organizing you'll continue to have this level of turnout and pressure now is being put on the police department to change the manner in which they're doing something. Pressure began to be put on police unions and people are talking about the training of the police and now people are recording for the first time ever. Police have to actually report when they kill somebody. So we're actually seeing a changing of laws and so I would say we just have to continue to organize even if nothing has happened to you or your family or the area where you're at. If you're organized if it does happen you're ready to really respond in a very serious way. (Re-Active, 2016)*

Les contributions faites par les artistes par l'intermédiaire des organisations citoyennes qu'ils et elles investissent semblent se distinguer de leur travail artistique. Toutefois, tandis Jasiri X



travaille au sein de son organisation hip-hop *IHood*, **Talib Kweli** apporte son soutien et s'investit dans l'organisation *Dream Defender*. Invité par Harry Belafonte à discuter de l'implication sociale de jeunes célébrités et à les sensibiliser à sa vision (Kweli, 2015),

*Harry Belafonte hit me to the Dream Defenders and I liked what they were about. When I asked them how I could help their movement, they said, "You can help by coming down here; you can tweet." But I was like, "That's easy, what else can I do?" What I like about Dream Defenders is they're taking all the fly shit from activism—they're taking the right energy from civil rights, from black power, from Occupy Wall Street, all these movements, the Arab Spring. They're not protesting, they're not demonstrating; they're just coming with a plan for action and they're not going anywhere until the governor addresses their plan. (Vicens, 2013)*

Ne se contentant pas des efforts que son statut de célébrité et que sa notoriété lui permettent, Talib Kweli s'est joint à *Dream Defender* pour mener à bien un projet social solidaire et indispensable à l'enrayement de la violence aux États-Unis :

*These are organizations that disrupt businesses, and protest, and find peaceful solutions. And we have to support them, because if we don't the next thing that comes is somebody taking it to the level of violence. We have to support the people who do the thing like Loretta Lynch said, who do the peaceful protests. (MTV News, 2016)*

### La libération dans la création

Bien que la création soit au cœur de leurs pratiques musicales, les artistes cherchent, dans l'articulation de leurs engagements activistes, à promouvoir la création comme mode de partage, de discussion, et de représentation positive de soi et de sa communauté. C'est dans ce but que **Jasiri X** a fondé *IHood Media*,

*a collective of socially conscious Hip Hop artists and activists who utilize art as a means of raising awareness about social justice matters effecting people around the world and work to provide traditionally marginalized and at risk youth with the tools necessary to successfully navigate the new forms of digital media and to create their own narrative, destroying stereotypes and boundaries as they do so. (Jasiri X, s.d.-b)*

Derrière le hip-hop et ses articulations politiques et culturelles, Jasiri X exprime, à travers un appel à la solidarité et à l'unité, une volonté d'autonomie communautaire, d'indépendance et d'émancipation collective (Transformative Culture Project, 2015). Ainsi, son engagement envers sa communauté est déterminé par un souci de cultiver et d'orienter les jeunes dans des pratiques artistiques – principalement hip-hop – et à la création de narratifs positifs :

*Through my interaction with youth on a regular basis, my artistry has grown to encompass mentoring youth and other socially conscious artists. I believe that I have obtained the key to encouraging today's youth by revamping what already [is] of interest to them...mainly Hip Hop. I am able to excite, cultivate and guide the talents that lay dormant inside a seemingly uncultivated mind thereby, not only continuing to create my work, but encouraging an entire generation to cultivate their own gifts and talents. In a world where self esteem is build via likes and shares, the fact that I can create art that resonates with the people in ever growing numbers is incentive to me and those I interact with. (Jasiri X, s.d.-a)*

C'est dans la continuité de ce projet que Jasiri X précise que « *[a]rt should move culture and thought forward, it should represent progress. It should be used in a positive manner to uplift and unify our communities* » (Jasiri X, s.d.-a). L'engagement de **Tef Poe** dans son organisation *Hands Up United* qu'il a cofondée avec Ashley Yates, au-delà de la pratique artistique, illustre les propos de Jasiri X dans son intérêt pour le développement des compétences créatives de chacun.e. S'affairant à l'organisation communautaire autour de programmes d'entraide, d'éducation et de développement des capacités créatives individuelles et collectives, l'organisation a mis en place un programme d'introduction au codage informatique dans le cadre duquel elle

*send[s] children and young adults to a... we teach them how to code in six weeks. We hope that they use this as a tool of resistance to help build a community. The last class built a series of websites for a bunch of black business owners. India Arie ended up hiring like six of the students that worked on her personal website. (SwaysUniverse, 2015)*

De son côté, **Aisha Fukushima** œuvre à unifier les membres de sa communauté à travers l'art. Influencée par sa propre expérience, elle considère la pratique artistique comme un moyen de

libération ainsi qu'un « *connector for folks within my community* (World Citizen Artists, 2015).

En effet, l'artiste précise que

*It's not only about the message "Are you saying fight the power? Are you saying this?", it's about that process, it's a healing process. It's a creative process in light of all the destruction that you're surrounded by, we are creating something, even out of "nothing". The resource we have in our mind, to shine that jewel that jim. And also it's a mean of us educating ourselves, because the school system and a lot of different systems haven't taken into account the richness of our communities and the wealth of our history and our resilience. That's a thing that is forcibly forgotten in our narratives and in our collective understanding.* (KSFS Radio, 2013)

La création artistique s'articule ici à un processus de guérison (*healing process*), nécessaire dans un environnement destructeur. Le travail de créativité, malgré les contraintes structurelles de cet environnement, repose sur les capacités de l'esprit à s'en affranchir. Insistant sur l'importance de la créativité tant dans les salles de cours qu'à l'extérieur de celles-ci, Aisha Fukushima précise qu'elle cherche à « *emphasize creativity both in and outside of the classroom [...]. Teaching creativity gives us the tools to re-imagine our world and think for ourselves rather than accepting everything at face value* » (5th element, 2013). Ainsi, la créativité est abordée comme un outil pour réimaginer le monde et pour penser de manière autonome et complexe afin de s'affranchir d'une conception du monde uniforme et homogène. En effet, la vision d'Aisha Fukushima s'inscrit dans une volonté de complexifier et de multiplier les rapports au monde : « *I am definitely trying to create more of a space and a world stage for us to hear different messages than the media pathways have been created and are super-well funded, all the time, right?* » (KSFS Radio, 2013). Sa pratique artistique articule ainsi une fonction pédagogique à visée émancipatrice, canalisée dans la pratique hip-hop sans toutefois s'y limiter.

La formulation d'images positives est également encouragée par **FM Supreme** :

*[W]hat if we get all the kids [...] and more, and inspire them to create like a positive, like a peace movement where, not only [...] in Chicago and across the city but across the world where youth is raising up but put up positive images of them. Reframing the media, becoming their own media. Changing the narrative through music. What if? (CreativeMornings HQ, 2014)*

Ici, la création devient constitutive à la fois d'un mouvement qu'elle entreprend ou auquel elle participe, mais aussi d'un recadrage médiatique et narratif. La pratique artistique est donc perçue par FM Supreme comme une contribution à une discussion politique et philosophique sur la jeunesse, à un mouvement social, mais aussi à des communautés noires dépourvues d'images positives d'elles-mêmes à Chicago et dans le monde. Chez FM Supreme, la création s'articule à l'imagination comme un moyen de se libérer, de se projeter, voire de renaître :

*[...] the Bible says "without a vision people perish" [...] Grass that doesn't grow. And if you're not living out of that community it limits your view of reality and the limits of what possibilities could be. So it's important to nurture your imagination. I like to say "imagination is greater than knowledge." And so, it may not be a lot of great schools in these communities, but if there is more imagination and creativity then we could see... we could see an artistic explosion. And Chicago right now is in the midst of a [...]. Chicago artists renaissance. We've got artists like Chance the Rapper, and just different artists from young Chicago authors. Who are making waves not just locally but nationally, and globally, right? [...] and different artists are doing different things in the city. And so I think that there is more of these... and the same communities where young people are being killed, how can we help cultivate their artistry, their talent, and give them some hope, and you know help them, give them... I don't know, I don't know, we need a Marshall plans<sup>20</sup>, whatever that means, right? (Zimmerman, 2016)*

Dans cet extrait, l'imagination est approchée comme un élément présent chez chaque personne, qu'il conviendrait de cultiver afin d'en récolter des bénéfices. Un commentaire de FM Supreme sur ses expériences de voyage permet d'apporter des précisions :

---

20 À la suite de la Seconde Guerre mondiale, les États-Unis ont mis en place le « *European Recovery Program* ». Communément appelé « plan Marshall », en référence au secrétaire d'État des États-Unis George Marshall, le programme d'aide international sous forme de prêts et d'accords commerciaux est destiné à permettre la reconstruction des États d'Europe affectés par la guerre. Ce programme a constitué un outil stratégique de la politique étrangère des États-Unis.

*Traveling helps us with perspectives and shows us different models for living and civic engagement. The grass isn't greener on the other side. The grass is greener where we water it. Traveling helps show me that poverty in the States is luxury in some underdeveloped nations across the world. Traveling opens our mind and for me, my creativity flows and imagination grows when I am in motion.* (Reid-Cleveland, 2016)

Dans ces deux extraits, FM Supreme inscrit l'imagination comme un processus individuel qui peut être le fruit de l'esprit ou de l'expérience. Néanmoins, il semble que malgré son individualité, le processus d'imagination soit caractérisé par une projection de soi dans une vision collective de la société. Bien que FM Supreme ne fournisse pas de définition précise du terme « *knowledge* » qu'elle emploie, on peut comprendre par la mise à profit de l'imagination dans une vision éducative, par la suggestion de cultiver les compétences artistiques et les talents de chacun.e et d'une politique d'envergure destinée à encadrer ces initiatives, que ces investissements tiennent compte d'enjeux de nature collective et émancipatrice. L'imagination, fruit de l'esprit et de l'expérience individuelle, serait ainsi féconde de la libération collective.

#### Un travail d'éducation et de conscientisation collectives

*Education is key, but westernized education alone will not save us. Mike Brown was scheduled to attend Vatterott College this fall, that didn't save him.*

– Talib Kweli, 2014b

Selon **Tef Poe**, il est indispensable de tenir compte du potentiel de chaque artiste pour aspirer au changement social :

*« In the artistic community so many people seem to sit idle ignoring their potential. I wholeheartedly believe if our world will change then the musicians and artists of our world will serve as the beacons of light. This is why it's so drastically important for us to understand our potential »* (Tef Poe, 2012a).

De son côté, **FM Supreme** souligne que la participation collective et communautaire est un

prérequis au renforcement des communautés vulnérables : « *Everyone has different skill sets. I believe that it is important to draw on our individual strengths and collectively build on our weaknesses as a community* » (Reid-Cleveland, 2016). **Aisha Fukushima** la rejoint en affirmant que « *Hip-hop is also about participation. Whether you are a performer or an audience member, or anything in between, you're welcome to join the cypher. To participate* » (TEDx Talks, 2012).

Elle soutient aussi que

*hip-hop is one of those ways that we start to learn more about ourselves and feel more empowered in ourselves to make decisions that access our potential. It's who we are. You know. Whatever that is whether you're in the arts, whether you're someone who really is into science and math. I think it's a really crucial part of the development. And it can help us as we seek a more peaceful coexistence.* (KSFS Radio, 2013)

En dépit des violences qui affectent l'organisation voire l'intégrité des communautés noires de manière systémique, les artistes considèrent indispensable de valoriser les capacités des membres de leurs communautés et de mettre à profit leurs talents pour lutter contre les narratifs oppressifs.

La question de l'amélioration des conditions d'existence se retrouve également chez **Jasiri X** comme une source de motivation au travail de mentorat qu'il formule. Grâce au hip-hop, celui-ci est « *able to excite, cultivate and guide the talents that lay dormant inside a seemingly uncultivated mind thereby, not only continuing to create my work, but encouraging an entire generation to cultivate their own gifts and talents* » (Jasiri X, s.d.-a). C'est ainsi que l'artiste, porté par des considérations relatives à la justice sociale, inscrit sa pratique artistique en rapport à un engagement social et politique profond : « *Every revolution has a soundtrack and I personally believe my music is that soundtrack*<sup>21</sup> » (Jasiri X, s.d.-a). La révolution à laquelle Jasiri X affirme contribuer est marquée d'un rapport intime à l'expérience d'autrui, guidée par un souci de participation de chaque individu aux communautés qu'il ou elle investit :

---

21 La première partie de cet énoncé s'est imposé comme titre du présent mémoire.

*I believe my music motivates on a more intimate level, influencing young artists to make better decisions in their individual lives and inspiring them towards personal responsibility in the culture of their communities. With art, I am striving to swing the pendulum of music towards something that would encourage young people to set the goals of being educated, intelligent, and better decision makers<sup>22</sup>. (Jasiri X, s.d.-a)*

Toutefois, bien qu'il en appelle à la responsabilisation des individus, Jasiri X conçoit l'engagement individuel comme une constituante du collectif. De la sorte, l'individu n'est pas porteur de la responsabilité du contexte dans lequel il se trouve, mais il devient un acteur du changement social relativement à son rapport au monde. En accompagnant des jeunes dans leurs pratiques artistiques, Jasiri X travaille comme un mentor dans un processus pédagogique :

*[M]y work is an organizing and educational tool. It is the future of design. We are a technology-based society. The attention span is shorter; time is shorter; and families spend less time together. I employ hip hop; which is the preferred communication of today's youth. [...] I have found that utilizing hip hop and media in the unique way of educating, inspiring, and provoking interest in design is a unique concept. The youth are extremely adept in merging technology with education. I serve as a mentor in the process. (Jasiri X, s.d.-a)*

Employant le hip-hop comme outil d'éducation afin d'interpeller des jeunes, Jasiri X travaille à l'aide de moyens technologiques qui lui permettent d'explorer de nouvelles pistes vers une mobilisation citoyenne. Selon l'artiste, le hip-hop dispose de paramètres éducatifs dont l'école et les salles de classe ne disposent pas :

*I feel like it [love]'s the greatest power on earth, and I feel like if you operate from a place of love that's ultimately how you have success in whatever you do. That's why I'm always encouraging. I worked in the schools and I feel like, to me this is where the schools fail often times. Education is supposed to help you find your purpose in life, and a lot of time schools don't do that at all. Sometimes even if you're intelligent it's kind of like this idea "okay do what makes money". So I was told 'go to school, get a job, get your car, get your house, get in debt, get your credit card' you know what I'm saying, and just work, and that's your... and I was like "nah man". And so, to me, I'm always asking young people what do you love to do? (Re-Active, 2016)*

---

22 Précédemment employée pour présenter l'un des objectifs de la *IHood Media Academy*, cette citation est ici développée insister sur la dimension pédagogique de la pratique artistique selon Jasiri X.

Dans cet extrait, Jasiri X considère l'amour comme un principe à cultiver, et dont la pratique serait l'un des lieux de libération individuelle. Ce manque d'amour, et plus spécifiquement d'amour de soi dans les communautés noires aux États-Unis, est une carence historique à laquelle Jasiri X affirme travailler. Selon lui, cette carence d'amour est à la base de la violence au sein des communautés noires :

*Well, I would say that the first cause is a lack of knowledge of ourselves. And a lack of self love. That's the first cause. And then of course you have a situation where you do have lack of knowledge of ourselves, lack of love, and education is getting defunded, prisons are getting build. Guns are being brought to our community. Drugs are being brought into our community. So you have the perfect storm, violence and gun use, and drug abuse are being glamourized. But, to me, once we have that knowledge of self you can see through the game and analyze. To me that's the principle thing we gotta to, it's to teach our children a real knowledge of self, a real love of self. And I think at that point we'll begun to see the change.*<sup>23</sup> (CHATSTV, 2013)

L'éducation, la pédagogie critique et le développement d'un esprit critique sont, pour Jasiri X, des outils favorables à l'émancipation et au changement social. Incitant les jeunes à l'analyse des rapports de pouvoir qui constituent « *the game* », l'artiste travaille au développement d'une identité noire (*blackness*) façonnée à travers l'éducation dans des stratégies de résistance à la violence épistémique oppressive et subalternisante. Soucieux de développer des connaissances positives sur soi et sur un groupe social opprimé, produits de la différence coloniale, Jasiri X participe à la formulation de narratifs dans des dynamiques de subversion et d'inversion du discours dominant. Au niveau personnel, il déclare puiser son inspiration d'autres artistes rap comme KRS-One, Public Enemy, Nas ou encore Lauryn Hill qui, en indiquant des livres et des références pédagogiques, lui ont permis d'apprendre et de s'éduquer au-delà de l'école et de ses limites au développement d'esprits critiques :

---

23 Cité précédemment pour présenter comment Jasiri X analyse les rapports de pouvoir, cet extrait permet ici de montrer les conséquences de l'analyse critique du pouvoir formulée par l'artiste.



*Their work pointed me towards different books and alternative sources of education. When they would name different artists, books, and concepts in their rhymes, it would encourage me to seek knowledge outside of a standard classroom setting. Hip Hop artists introduced me to a variety of concepts and gave me the encouragement to pursue an education beyond what I learned in school. Hip Hop sparked my interest in history and the intersection between past and present. Hip Hop has always been intelligent and encouraging, pointing you towards knowledge of self. I would say that Hip Hop has helped shape my perspective and made me a more informed human being. (Bajer, 2016)*

**Aisha Fukushima** déplore également l'absence de considération de l'histoire des personnes noires dans les corpus scolaires aux États-Unis. Dès lors, l'artiste estime que

*it's a mean of us educating ourselves, because the school system and a lot of different systems haven't taken into account the richness of our communities and the wealth of our history and our resilience. That's a thing that is forcibly forgotten in our narratives and in our collective understanding. (KSFS Radio, 2013)*

En valorisant d'autres perspectives sur l'histoire et sur les contributions historiques des personnes noires, et en considérant comment celles-ci se sont collectivement organisées et perçues, Aisha Fukushima contribue à une forme de transformation épistémique qui met les personnes noires au centre de l'histoire et les considère comme des sujets de l'histoire. Interrogé sur sa perception du rap conscient<sup>24</sup> et sur son pouvoir dans le monde d'aujourd'hui, **Jasiri X** montre comment le hip-hop constitue un outil propice à la circulation de connaissance sur le monde social :

*Socially conscious rap is Hip Hop music that wants to inform the listener by presenting ideas, information and facts to raise awareness. In our fast moving society where most of our news is consumed online, someone may not read a book/article or watch a documentary. Music allows me to put together a short three-minute synopsis with a dope beat and hook that allows a person access to new ideas and concepts that may spur them towards seeking greater information. It's a tool to introduce people to ideas they might not have listened to if not put into a rhyme and beat form. (Bajer, 2016)*

---

24 Le rap conscient réfère à une articulation de la musique rap dont la pratique est alimentée par une conscience sociale, et souvent destinée au développement d'une conscience critique dans le dialogue et la performance d'expériences et d'identités politiques sous différentes formes (Kitwana, 2003; Rose, 1994). Cette expression, émergeant de l'analyse, n'est cependant pas employée dans ma problématisation dans la mesure où elle serait venue définir la pratique artistique *a priori* plutôt que de laisser émerger les conditions de son articulation.

Ainsi, le rap « conscient » permet d'interpeller un auditoire ne disposant pas des ressources nécessaires pour se familiariser avec certaines idées et certains concepts. Le hip-hop devient ici un outil de conscientisation, permettant de documenter et de penser la réalité sociale sous un angle critique : « *Art should move culture and thought forward, it should represent progress. It should be used in a positive manner to uplift and unify our communities. Over the years, I have done just that* » (Jasiri X, s.d.-a).

Bien qu'il ne se considère pas comme un rappeur conscient (« *You know, like a lot of rappers rap about conscious stuff, I don't really consider myself a conscious rapper. I'm a black male living in America, so I rap about things that black people live through* » (GlobalGrindTV, 2014)), **Tef Poe** formule des contributions informées de son expérience et de son rapport critique à une réalité vécue. Ainsi, sa présence sur le terrain auprès de communautés opprimées fait de son activisme un travail de documentation d'une réalité sociale de laquelle il rend compte dans son art et dans son travail d'organisation : « *[S]ome people they're not gonna watch CNN, they're not gonna go to church, they're not gonna listen to Barack Obama. In certain pockets of St. Louis I have more power than Barack Obama. So I have a responsibility* » (GlobalGrindTV, 2014). Le travail qu'il réalise est ainsi un travail de documentation d'une réalité sociale d'un point de vue situé, localement. Dans son engagement social et politique, il rivalise avec les médias et les journalistes nationaux en jetant un regard spécifique sur une réalité sociale, et en produisant un discours au contact avec le terrain :

*All the stuff that you all saw on CNN, we ain't need CNN for that, 'cause we got off our ass and went there and talked to Pookie and Ray-Ray, they live in Canfield, and found out what happened. I didn't need MSNBC. I ain't need MSNBC. Darnell told me. Darnell told me he [Michael Brown] died with his hands up, so I believe Darnell. I don't need Don Lemon to confirm what happened 'cause I'm there.* (Tef Poe et Yates, 2014)

## 1.2. Une articulation conditionnelle

Après avoir exploré les modes d'interpellation et les spécificités de l'engagement des artistes, je chercherai désormais à rendre compte des conditions d'articulation entre différentes formes d'engagements, de représentations et d'imputabilités qui émergent du travail des artistes étudié.es. En effet, tandis que l'activisme des artistes semble être constamment guidé dans et à travers leurs différents engagements, actualisé selon les contingences et repensé dans des stratégies organisationnelles, cet activisme relève d'orientations stratégiques construites et définies dans la lutte. L'activisme est donc une activité « se faisant », un processus qui se développe au gré des événements, et qui permet l'établissement de certains rapports à des communautés sous certaines conditions. Dès lors, il est pertinent de mettre en lumière les termes dans lesquels l'activisme « se fait » et dans lesquels les activistes et leurs milieux tissent des relations. Dans cette partie, je mettrai donc en valeur certaines des conditions qui définissent et qualifient l'articulation entre les artistes et leur engagement social.

### Une continuité historique dans l'engagement, mais des enjeux générationnels

Bien que les artistes affirment à plusieurs reprises trouver une inspiration dans le mouvement des droits civiques, ceux-ci et celles-ci inscrivent néanmoins le mouvement *Black Lives Matter* dans un contexte de lutte contemporain et générationnel. Selon **Jasiri X**, la génération actuelle « *is a generation that's really gonna make change. I feel like our generation is the generation that's really going to make America what it should be and supposed to be* » (CHATSTV, 2013). Il rajoutera : « *I really feel like that this is like a momentum shift. I feel like this is for our generation the moment where we really began to like take responsibility for our own generation* »

(Ruptly TV, 2014). Cette idée n'étant toutefois pas nouvelle, Jasiri X se positionne dans la continuité de luttes historiques ayant travaillé à la libération des personnes noires. En effet, il s'inspire du combat mené par Martin Luther King, affirmant que ce dernier « *was a man who spoke out against the Military Industrial Complex, so he would have serious issues with the foreign policy of the United States of America and how we're droning folks all over the world. He led a movement for equal justice among poor people* » (Jasmin, 2016). Ainsi, Jasiri X considère que son travail, autant que la conscience sociale d'une génération, s'inscrit dans la continuité des aspirations de Martin Luther King à son époque. Proche de plusieurs organisations activistes engagées pour une justice sociale, **Talib Kweli** soutient également que « *Black Lives Matter, just like Dream Defenders and Black Youth Projects and other organizations right now, are firmly rooted in the tradition of Martin Luther King. And peaceful protests* » (MTV News, 2016). En proposant une actualisation contemporaine du combat de Martin Luther King, **Jasiri X** précise toutefois que les discussions sur ce dernier tendent aujourd'hui à simplifier son héritage et sa lutte. En effet, l'artiste soutient que « *[t]o reduce Martin Luther King's work to one speech<sup>25</sup> on one day is doing a complete disservice* » (Jasmin, 2016). Cette idée est partagée par **Tef Poe** qui considère que les méthodes du célèbre pasteur étaient, « *at times, actually very confrontational and called for direct action. He doesn't get the credit he deserves in this regard because most people have sensationalized the non-violent aspects of his teachings* » (Tef Poe, 2014e). Tef Poe inscrit cette remarque dans une relecture contemporaine du mouvement des droits civiques, à travers laquelle il met de l'avant le rôle joué par d'autres personnes dans ce mouvement :

*For a certain generation of people, the last great black revolutionary voices were Malcolm X and Martin Luther King Jr. That's not to say there weren't other people doing similar work and holding court with similar opinions as these two men, but Martin and*

---

25 Jasiri X fait ici référence au discours communément nommé « *I have a dream* », prononcé par Martin Luther King le 28 août 1963 devant le *Lincoln Memorial* à Washington, D.C. durant la *March on Washington for Jobs and Freedom*.

*Malcolm are the Superman and Batman of the civil-rights movement. Rosa Parks would be considered Wonder Woman. The movement looked like these people, and the narrative presented in the media also sounded like them. [...] I think it's important to forever honor MLK, Malcolm, Rosa and all of the greats from their class, but young folks today are inspired by a different kind of revolutionary voice. (Tef Poe, 2014e)*

Soulignant les contributions de Martin Luther King et de Malcolm X, mais aussi de Rosa Parks, dont le refus de s'asseoir au fond d'un autobus de la ville Montgomery, Alabama, est considéré, selon la version prédominante, comme l'élément déclencheur du mouvement des droits civiques en 1955, **Tef Poe** considère que les sources d'inspirations révolutionnaires des jeunes sont aujourd'hui d'un autre ordre : « *I think the younger folks are more radical, in-your-face with it, and I think the older folks are a little more old school, community and church-based protesters* » (Tef Poe, 2014c). De cette perspective contemporaine sur les stratégies organisationnelles du mouvement, les conditions d'un rapport à la lutte sociale semblent être redéfinies :

*[I]n this movement we wear each and every arrest on our chests as badges of honor. We are proud of each other, and we are supportive of any initiative that will add value to our hardships. We believe we are the generation that will create the energy that gives birth to an idea that will change the entire world. We remain committed to the gospel of love. (Tef Poe, 2015b)*

La nécessité de développer de nouvelles stratégies et de nouveaux modes d'engagement vis-à-vis des enjeux de pouvoir contemporains est également contextualisée par **Talib Kweli** :

*The civil rights movement is one of the best examples of humanity we've seen. But while we must take inspiration and wisdom from that time, the strategies that were employed then don't necessarily work today. Information travels so much faster, and people's ideas of race, class and diversification are completely different. (Kweli, 2014a)*

Abordant la continuité des rapports de pouvoir historiques, et tout comme Jasiri X l'évoque, **Talib Kweli** considère que malgré les transformations politiques opérées depuis 1950, les expériences vécues par les personnes noires aux États-Unis n'auraient en réalité guère changé :

*My son has dealt with police harassment so these conversations don't change, the political climate changes, the buzz words change but the conversations about what people go through on the ground level, working class people, people in the community doesn't change. A black kid is going to go through the same thing in Brooklyn this year that another went through in 1990, in 1970, in 1950 and as far back as to how systemic oppression is going to affect his life. (Serrell, 2016)*

**Tef Poe** soutient l'idée que les violences préalables au mouvement des droits civiques demeurent un enjeu : « *[w]e have protested for justice and encountered a cruelty that resembles the brutality of the Jim Crow demonstrations in the 1960s<sup>26</sup>* » (Tef Poe, 2014d). L'artiste de Saint-Louis constate ainsi que la vulnérabilité et les injustices vécues par les personnes noires, contrairement aux suppositions souvent faites compte tenu des transformations politiques ayant suivi le mouvement des droits civiques, sont toujours au cœur des préoccupations de la jeunesse : « *My parents do not completely understand, because they believe the racism they experienced has been dethroned. But my friends are still virtual moving targets for the police – and anyone else who deems it acceptable to murder a black person* » (Tef Poe, 2015b).

### Une identification mutuelle comme victime

L'engagement des artistes au sein du mouvement *Black Lives Matter* semble également s'établir par une identification mutuelle comme victime de brutalité policière et d'injustices. Chez **Talib Kweli**, cette identification passe notamment par l'appel à son rôle de père, mais aussi par la valeur qu'il accorde aux vies des personnes de sa communauté. Interrogé sur la raison de sa présence à Ferguson durant le mois d'août 2014, il affirme :

---

26 Les lois Jim Crow désignent un ensemble de lois adoptées depuis la Guerre de Sécession (1861-1865) jusqu'au *Civil Rights Act* de 1964. Ces lois visaient à établir une distance sociale par l'intermédiaire d'un nouveau système de contrôle racial dans les états du sud des États-Unis suite à l'abolition de l'esclavage. Puisque ces lois ont structuré et organisé différentes sphères de la vie publique aux États-Unis, Michelle Alexander (2012) les problématise comme un système de discrimination à l'accès aux lieux publics, à l'emploi, au droit de vote, à l'éducation, aux activités financées par l'État et à la participation politique des personnes noires.

*I'm in Ferguson because I respect life. I try to be a compassionate person. I respect people's basic right to just exist. [...] And this young man, Michael Brown, had all that stripped from him in an instant. And the fact that he is someone who could be my son, fact that he's someone who could be me, fact that he's someone who I relate to on a lot of levels, being a black man and my experience in America, it just really touched me in a way that the news stories couldn't capture. (Maté, 2014)*

La présence de Talib Kweli dans la communauté, mais aussi l'articulation d'une affectivité émergeant d'une injustice et du non-respect du droit à la vie et à l'existence par les autorités, relève d'une forme d'identification individuelle, mais aussi collective, vis-à-vis du pouvoir incarné par les autorités. L'identification est donc marquée par la vulnérabilité de la vie des personnes noires dans leur ensemble, qu'aucun statut ni privilège n'est en mesure de protéger : « *[m]y privilege of being a celebrity, whatever that's supposed to mean, means nothing. The respectability means nothing because these police across the country see us as second class* » (NBC12, 2015). Ce sentiment d'identification mutuelle en lien avec la vulnérabilité incarnée par le corps est également visible chez **Jasiri X**. Commentant les meurtres de Trayvon Martin, d'Oscar Grant et de Mike Brown, et considérant que la police est une menace pour les personnes noires aux États-Unis, l'artiste affirme : « *I don't look at it like that's an isolated incident. I'm like, man, that's... those are my brothers but that also could have been me* » (Transformative Culture Project, 2015). De son côté, **Tef Poe** accorde une place très personnelle aux meurtres de jeunes personnes noires par la police. L'émotion est lourde dans ses propos, tant chaque victime semble lui rappeler qu'il sera peut-être le prochain à mourir aux mains de la police. Avant même le meurtre de Michael Brown et les manifestations de Ferguson qui transformeront son expérience d'activiste, Tef Poe réagissait à la mort d'Oscar Grant, tué en 2013 par un officier de police dans le métro de Seattle :

*Oscar Grant and I share the same exact story as thousands of people that have walked in our shoes. The difference is I'm alive and typing this blog while Oscar is dead and in the*

*grave. I ask myself often, how long will I actually live? Most people probably don't quite think about these types of things as often as I do. I'm from St. Louis, and my concern is that the police will either kill me here or another person that looks like me – unless for some reason I am special enough to defy the odds. (Tef Poe, 2013b)*

Dans cet extrait, le spectre de l'assassinat policier semble accompagner Tef Poe quotidiennement. Ce spectre, illustrant le risque d'une altercation policière, est suspecté d'agir tant auprès de Tef Poe que de personnes qui lui ressemblent. Dans une autre réaction, un an après le meurtre de Michael Brown, soit en 2015, Tef Poe est revenu sur son expérience à Ferguson et confiait :

*I've taken Mike Brown's death personal. For me, it was just very personal to be out there and the outcome just told me that everybody that looks like me can go to hell and it continually happens over and over even to the point where we have to legitimately explain that we're breathing the same oxygen as these people. (Golding, 2015)*

Compte tenu de son expérience dans les rues de Ferguson, Tef Poe articule son engagement à une violence policière régulière et quotidienne expérimentée par lui-même ou par d'autres personnes noires :

*I grew up on the same streets that Mike Brown walked. Our stories are very similar. I was once a young, black north-county teen with dreams of getting involved in the music industry. I have often been stopped by the police simply for being black. (Tef Poe, 2014d)*

Bien que **FM Supreme** ne se réfère pas aux meurtres policiers médiatisés, mais plutôt aux meurtres, aux inégalités et aux injustices ayant lieu dans sa ville de Chicago, elle montre une identification aux personnes auxquelles elle consacre son engagement activiste. D'une part, et comme évoqué plus haut, la pratique artistique de FM Supreme vise à susciter l'identification auprès d'autrui. Dès lors, FM Supreme semble considérer l'identification mutuelle comme l'une des stratégies pour un changement social à travers l'art. D'autre part, sensibilisée par son expérience aux enjeux auxquels peuvent faire face les jeunes dans la ville de Chicago, et plus



précisément les jeunes grandissant en maison d'accueil, elle consacre une partie de son énergie à travailler auprès de ces jeunes :

*I'm actually, right now, working at the [inaudible] Park District, mentoring these over than 90% foster children. Just letting them know that you can be more than what you think. You're gonna be more than what you think, but you have to believe in yourself and you have to see what you're not supposed to see. You know, had I not see... hadn't I had a vision of myself like even being on a stage, then I wouldn't have no platform right now for my voice. I wouldn't know that my voice was important and that people needed to hear my voice. My job is to inspire them, to motivate them, I'm taking this pledge to do that, to be active in the laze of all the young people that I encounter. And to make sure they know who they are before stepping into the world. (The Black Youth Project, 2012)*

Ainsi, bien que FM Supreme ne s'identifie pas directement à des victimes de brutalité policière, son engagement activiste demeure préoccupé par les conditions de vie des personnes vivant des situations similaires aux siennes. Considérant être parvenue à atteindre son potentiel grâce à une vision d'elle-même dans une communauté, elle s'affaire à inspirer et à motiver les jeunes sujets à certaines vulnérabilités de par leurs expériences de vie similaires à la sienne. Ce sont ces similarités et cette proximité expérientielle qui lui permettent d'entrer en contact avec ces jeunes :

*« I feel very blessed to have a genuine connection with young people. I understand their perspective as I am not far removed from the up and coming generation, as a 25 year old, Nigerian American woman born on the West Side of Chicago » (Seriously Badass Women, 2014).*

Finalement, s'exprimant sur la pertinence de son projet d'échange international *Peace Exchange Chicago*, FM Supreme revient sur les rencontres et les expériences qui l'ont amenée à le développer. Enrichie par ses propres expériences de voyage, elle considère que ce genre de projet participe à des processus d'*empowerment* de la jeunesse. Ainsi, elle inscrit son rôle d'activiste dans un rapport de proximité envers des jeunes qui vivent dans les mêmes quartiers qu'elle, où la violence demeure un risque : *« I'm from these same streets, and the same stores, the only*

*difference was that I was exposed and I had mentors, and I was very blessed to breathe »*  
(CreativeMornings HQ, 2014).

Dans un autre registre, **Aisha Fukushima** explique en partie son engagement à travers ce que certaines expériences individuelles ont de commun. Discutant de l'une de ses expériences d'entrevues radiophoniques au cours de laquelle elle a été confrontée à des stéréotypes relatifs à sa descendance japonaise, Aisha Fukushima évoque que cette expérience, comme tant d'autres semblables, est un lieu d'identification mutuelle et de solidarité pour les personnes confrontées à des situations d'oppressions et de discrimination :

*[R]egardless of this plethora of experiences whether I'm being seen through the lens of the one drop rule, similar to my companion Obama, or I'm seen through a lens of "Oh... you're a Japanese" or "you're playing at Japanese". All of these different perceptions allows me to relate to different people and different struggles. Right? It's a basis for solidarity. For even collective action. (Fukushima, 2012)*

Malgré l'absence apparente d'implication physique dans les rues, du moins dans les limites de l'étude de discours réalisée dans ce mémoire, l'activisme d'Aisha Fukushima est caractérisé par une proximité qui s'observe à travers sur les expériences et le vécu. Ainsi, témoignant de la réticence d'artistes sudafricain.es envers une collaboration évoquée plus haut, l'artiste avoue comprendre la perspective des sudafricain.es vis-à-vis des « nouveaux projets » proposés sur fond de néocolonialisme par des personnes diplômées et bénévoles en provenance d'Europe, des États-Unis ou d'Amérique du Nord :

*« This resounded deeply with me. In many ways I can even understand that as a woman, as a woman of color, among number of other aspects of my identity here in the United States. People visiting a one way street if you will. » (TEDx Talks, 2012)*

Se distinguant de Talib Kweli, de Jasiri X et de Tef Poe et des modalités d'identification mutuelle comme victime de brutalités policières montrées par ceux-ci, Aisha Fukushima montre qu'il est

possible de créer des interconnexions et de mettre en commun des expériences vécues afin de bâtir un projet autour d'une compréhension mutuelle.

### Un activisme *bodies on the ground*

Conscient que les médias sociaux ont participé au développement du mouvement, **Jasiri X** considère néanmoins que l'engagement physique est l'une des conditions indispensables à la lutte actuelle : « *Social media's good and that's necessary. But that's another thing to go out and put your body on the line. To put your body between traffic and you're body in front of armed police officers and demand your humanity* » (Jasiri X, 2014c). **Talib Kweli** évoque également l'idée que « *[m]illennials are getting caught up in the activism they attempt with technology, but it's an empty kind of activism. You can't get real results without boots and bodies on the ground* » (Kweli, 2014a). Offrant une perspective historique sur les contributions numériques au développement de plusieurs mouvements sociaux, il estime que l'usage de Twitter s'avère caduc sans la présence de personnes dans les rues :

*When I look at the Green Revolution, when I look what happened to Egypt, when I look at what happened to Occupy Wall Street, yeah, the tweets helped – they helped a lot – but without those bodies in the street, without the people actually being there, ain't nothing to tweet about.* (Maté, 2014)

S'inspirant du mouvement des droits civiques, il suggère que « *[t]he American civil rights movement set the stage for the protests worldwide. [...] It was the people, risking their lives – bodies on the streets – who made it a movement* » (Kweli, 2014a). Ainsi, l'artiste considère que « *[c]ivil disobedience is sometimes necessary to combat injustice* » (Kweli, 2014b). La désobéissance civile, soit le refus de se soumettre à l'autorité légale, constitue selon lui une stratégie de lutte protectrice de la démocratie. Sans évoquer la désobéissance civile, **Jasiri X**

prône toutefois l'action directe, telle que le boycottage, comme stratégie de désapprobation et de condamnation de pratiques commerciales durant le Vendredi Fou<sup>27</sup>. Néanmoins, bien que cette stratégie soit un héritage de Martin Luther King selon Jasiri X, **Talib Kweli** considère qu'elle demeure une stratégie privilégiée, réservée aux plus nantis (Vicens, 2013).

Alors que le terrain nourrit les artistes intellectuellement et les inspire, leur proximité physique avec celui-ci émerge comme l'une des modalités de leur engagement social. Selon **Tef Poe**, l'engagement du corps auprès des personnes qui luttent sur le terrain est indispensable pour tout artiste rap prétendant prendre position afin de dénoncer des injustices :

*A lot of rappers will consider themselves conscious rappers [inaudible] they're coming from home, but, you know, they're the same rappers I didn't see on the front lines when the armor trucks and the tear gas... People write about revolution from like a fantasy stand point like... what they'll do if it actually happens. And I'm not really into that, I rap about the everyday problems, you know, how we're gonna get rid of this older man, how we gonna get rid of this mayor. Ferguson was right along those lines. (GlobalGrindTV, 2014)*

En indiquant que la révolution n'est pas un fantasme, Tef Poe invite les artistes rap dites conscient.es à prendre part au mouvement et à agir concrètement et physiquement. Malgré les dangers possiblement rencontrés sur le terrain, l'artiste réitère la profondeur des enjeux auxquels sont exposées les communautés, et souligne combien la lutte en cours nécessite tant l'engagement des corps que des intellects :

*Y'all have armored vehicles, you have tanks, you have tear gas, smoke bombs, you have helicopters, you can even call in the National Guard to assist you if you have to. All we have is just our physical bodies and our intellect and our will to push back on you. (GlobalGrindTV, 2014)*

Cette présence sur le terrain, *bodies on the ground*, s'articule à un travail de documentation d'une

27 Traduction du terme *Black Friday*, également utilisé dans la francophonie.

réalité sociale et de la circulation d'informations, dans la lutte, réalisé par des actrices et des acteurs sociaux. De plus, les artistes et autres activistes s'organisent grâce à des technologies qui permettent la documentation d'événements et l'archive d'expériences qui peuvent être utilisées à différentes fins (organisationnelles, éducationnelles, journalistiques et informationnelles, culturelles, etc.). **Jasiri X** souligne ces contributions lorsqu'il remercie le travail d'activistes engagé.es sur le terrain, parmi lesquel.les figure Tef Poe : « *They're not only making history but a hundred years from now, our children's children's children will be reading about what they're doing right now* » (Jasiri X, 2014c).

#### Le terrain comme source d'inspiration première

Bien que FM Supreme et Aisha Fukushima n'aient pas offert de commentaires me permettant d'analyser leur engagement physique durant des manifestations ou des rassemblements publics, je relève toutefois que les deux artistes puisent une inspiration de la mobilisation citoyenne qui s'organise sur le terrain. **Aisha Fukushima** considère que sa proximité physique avec le terrain est indispensable à son activisme, dans la mesure où elle estime que le partage d'expériences vécues est ce qui nourrit et enrichit la compréhension d'autres réalités.

*Beyond reading up on the news, I think it's really important to seek to have conversations with people who are on the ground and experiencing the issues that we are most interested in because they often offer rich perspectives that dig a lot deeper than what we might perceive on the surface. On an international scale, I think that these conversations are even easier to have than ever given the internet and the scalability of social media* (The People's Minister of Information JR, 2015)

L'artiste estime ainsi que des conversations entretenues avec les personnes présentes sur le terrain sont fécondes d'une compréhension plus riche et plus complexe du monde social. Dans la mesure où l'artiste affirme que le changement culturel précède souvent un changement politique, tel que

cela a été mentionné plus haut, il est intéressant de considérer que son engagement social et son inspiration artistique puissent être transformés par le contact avec des personnes expertes de leur réalité quotidienne et témoignant d'une expérience singulière du pouvoir. De plus, puisque le terrain d'Aisha Fukushima déborde les frontières des États-Unis et que son engagement articule des problématiques globales et internationales, l'artiste tend à problématiser les enjeux sociaux de race de manière holistique :

*I think I started to see that a lot of the racial tensions that we talk about here, even like Black Lives Matter, is connected to what's going on around the world. Police brutality that happens in Oakland, is connected to what we hear about in Cape Town, South Africa, or Johannesburg, or is connected to Paris, among other places around the globe. (World Citizen Artists, 2015)*

Les connexions que l'artiste établit entre les enjeux sociaux de race semblent donc le fruit de ses expériences de terrain dans différents endroits du monde. Présente à Nantes, en France, durant les « émeutes » de 2005<sup>28</sup>, présente également en Afrique du Sud et au Danemark pour la réalisation de son projet *RAPtivism*, Aisha Fukushima est sensible aux multiples formes que peut prendre l'oppression dans différents contextes sociopolitiques.

Cette approche n'est pas étrangère à celle de **FM Supreme** qui, travaillant à développer et à proposer différentes perspectives sur le monde social auprès des jeunes, s'inspire de ses expériences de voyage en dehors des États-Unis. Engagée sur le terrain de Chicago en tant qu'organisatrice et qu'éducatrice, son travail est dans un premier temps guidé par cet engagement local. Ainsi, réfléchissant aux solutions qui permettraient de réformer les forces de police dans les communautés vulnérables, malgré la violence qui y règne parfois, FM Supreme considère que

---

28 Les « émeutes » de 2005 qualifient une série de manifestations et de soulèvements populaires dans les principales villes de France durant plusieurs semaines. Ces événements ont émergé après la mort de Zyed Benna et Bouna Traoré, deux jeunes poursuivis par la police à Clichy-sous-Bois (93) en banlieue parisienne.

*the community comes up with a solution by really identifying key stakeholders in the community. It could be the grandmother. It could be the old guy on the corner. It could be... I mean what we need is village keepers. [...] But I just think that if it's gonna take a village, we need village keepers. You know, what does that look like. You know, organize, you know, neighborhood watch clubs, how do we really own that this is our community and love to our community, beauty to our community, with murals. (Zimmerman, 2016)*

Situant le lieu d'interventions et de transformations sociales au niveau local, FM Supreme considère l'importance de donner aux communautés les outils nécessaires à la résolution des problèmes sociaux qui y émergent. Plutôt que de confier des outils d'intervention et d'ingérence à des institutions régionales ou nationales, FM Supreme inscrit la participation des membres de ces communautés au cœur de la solution pour éradiquer la violence en resserrant le lien social et la proximité entre des membres d'une communauté et entre les communautés. Cette approche est illustrée par **Tef Poe** à partir d'une expérience qui montre une limite de la présence policière lors de manifestations :

*We walked up to a group of young guys and specifically asked them to not burn down certain buildings or touch certain properties and they said, "OK, man, cool. We got you. We won't do it." Those are the conversations that the police can't have, and the police can't have those conversations with them because the police aren't humanizing people that look like them. Those guys aren't human to the police, so the police respond with guns the same way as you would with a rabid pit bull. (Kramer, 2014)*

De cette expérience, Tef Poe rend compte que l'intervention d'activistes auprès de manifestants permet une désescalade de certaines violences, là où, au contraire, la présence policière tend à créer une escalade de la violence en raison des stratégies d'intervention mobilisées. Ainsi, l'organisation communautaire serait un lieu efficace d'interventions auprès d'individus, permettant une désescalade de la violence.

Préoccupée par le caractère culturel de la violence aux États-Unis, **FM Supreme** problématise la violence intra et intercommunautaire comme une conséquence de la violence sociale et

systémique qui affecte les foyers, requérant donc une certaine restructuration dans la manière dont les enjeux de violence sont communément pensés (Zimmerman, 2016). À travers son engagement au-delà des frontières des États-Unis, FM Supreme est amenée à se transformer et à transformer son engagement artistique et activiste. Les contacts qu'elle établit avec différent.es organisateurs et organisatrices lui permettent de développer des stratégies et de nouvelles perspectives sur des problèmes sociaux, ainsi que d'éventuelles solutions à ceux-ci (Seriously Badass Women, 2014). Suite au lancement de son organisation *Chicago International Youth Peace Movement*, FM Supreme « *began meeting with different leaders. Talking to different people. Still working with young people* » (CreativeMornings HQ, 2014). Son rapprochement avec des *leaders* d'autres organisations a permis la mise en place d'un programme de développement de *leadership* auprès des jeunes, le *Peace Exchange Chicago Asia*.

*We've been partner with six different community organizations to sponsor a young leader from the Southern West Side. And we just studied different forms of violence, different peace leaders, and then we traveled to South East Asia to Thailand and Myanmar last December through January 11th of this year to practice peace building techniques with Buddhist monks.* (CreativeMornings HQ, 2014)

À travers ce programme, FM Supreme ouvre une discussion permettant l'expression de multiples perspectives et approches de la violence. Cette discussion participe à complexifier la notion même de violence et à la repenser à partir d'outils intellectuels développés dans des contextes sociopolitiques pluriels : « *it's great to visit different communities and to see how they combat violence and what are ways to be in a community* » (FORA.tv, 2016). Ainsi, le travail de FM Supreme permet la mise en commun de savoirs hétérogènes vis-à-vis de la violence, développés dans différents contextes et chacun porteur de sa complexité propre. Ce travail semble considérer les outils créés en réponse à la violence comme des instruments façonnés dans la lutte, et dans



une tentative de comprendre les enjeux liés à des violences sociales afin d'en tirer des apprentissages :

*We traveled to Southeast Asia, to Thailand and Myanmar, to practice mindfulness and meditation, just different ways that Eastern cultures practice peace-building techniques and how can we bring some of that back to the West, back to the West Side of Chicago from the far East. (FusionTV, 2016)*

Dans un documentaire créé à leur retour de Thaïlande et du Myanmar, on apprend que les cinq activistes ayant pris part au voyage se considèrent comme des « *Peace Builders* ». Leurs activités de *Peace Building* s'articulent au fait que certains facteurs culturels, spirituels et sociaux puissent contribuer à la paix ou à la violence. Dans ce documentaire, FM Supreme affirme :

*We cannot do this alone. I cannot build peace alone. I can be peace, but at the same time, if I'm gonna make a sustainable change and help create impact, it's gonna be a community of us. And we're gonna create more peace-builders, and more youth peace ambassadors. And make peace cool. (Free Spirit Media, 2014)*

Dès lors, la participation communautaire est au cœur de l'activisme de FM Supreme, mais aussi des stratégies que celle-ci envisage pour transformer le contexte de violence dans les communautés à Chicago, notamment. Revenant sur son expérience de voyage, elle précise : « *we learned that violence is a cultural thing. Gun violence is an American thing. It's very American* » (CreativeMornings HQ, 2014). Ainsi, cette mise en perspective lui permettra de conclure que

*« [p]eace to me is not the absence of war, it's the absence of violence. Peace is a process. It's a discipline, it must be taught, it's learned behavior, like violence. There's gotta be a way to show our young people there's another way. » (FusionTV, 2016)*

Ces apprentissages qui émergent du terrain sont donc constitutifs de l'engagement de FM Supreme et de la façon dont elle travaille pour rendre compte des enjeux de violences sociales et d'oppressions auprès des communautés en apprenant d'autres luttes et d'autres perspectives

situées. Et cette stratégie d'apprentissage au contact de différents terrains est également adoptée par **Tef Poe**. Celui-ci a notamment entrepris un voyage à Londres pour entrer en contact avec des communautés victimes de brutalités policières pour comprendre et apprendre, dans l'échange et la conversation, d'autres modalités d'articulation du pouvoir exercé sur des populations vulnérables :

*I really just want to connect with a few of the families that are going through similar cases to what police brutality victims are experiencing in America. We've had meetings, and dialogue, and conversations with people that are citizens of the land. And that experience the same things that we experience back home. And I just want, really, to have the opportunity to learn and see what the struggles look like here in London. (Channel 4 News, 2015)*

Préoccupé par le bien-être de sa communauté, et encouragé par celle-ci à discuter de la violence vécue par les personnes noires, **Jasiri X** puise son inspiration auprès d'un terrain qui l'encourage à s'engager, dans son art comme au-delà de son art, à la mobilisation citoyenne :

*I think some people realize that I do more than just rap music. That I'm in my community, working with people of my community, showing up a lot of times in these struggles when needed to call or ask. So I think people appreciate that. I'm not just a conscious artist but I'm also somebody that tries to use my skills, my talents, my gift to help. Push our movement forward for the liberation of our people. (1Hood Media, 2016)*

Selon lui, une proximité avec le terrain et une valorisation des perspectives des personnes concernées par les injustices permettent de comprendre ces enjeux d'injustices sociales et leurs conséquences au plus près. De cette proximité aux réalités vécues par les membres de ces communautés, Jasiri X tire une inspiration artistique qui, notamment, s'est matérialisée dans la chanson *212°*, réalisée suite au meurtre de Michael Brown. Expliquant la nécessité de cette chanson, l'artiste écrit :

*I never really wanted the role of Hip-Hop artist that speaks when something tragic happens in our community, but I guess it is what it is. I got so many calls, tweets, and*

*texts from folks asking me to say something so here it is. It's raw and angry because that's how I feel about more Black death unjustly at the hands of the police. For Michael Brown, Eric Garner, John Crawford, and Ezell Ford, I hope your lives are not in vain, and God brings your families peace. For my community, this won't stop until we stop it, and the first step is unity. I called this song 212 degrees because that's the boiling point. The lid is about to blow off this whole masquerade. (Jasiri X, 2014b)*

Le rapport de Jasiri X à sa communauté et au mouvement en développement devient l'une des modalités qui orientent son engagement dans et à travers sa pratique artistique. Ainsi, il vient à illustrer le mouvement, à en incarner une certaine figure artistique engagée, tout en remettant cependant en question la centralité de cette figure autoproductrice pour mettre en valeur l'indispensabilité des interconnexions et de l'unité entre membres d'une communauté. C'est donc à travers son expérience sur le terrain, dans les rues et auprès d'organisations mobilisées que Jasiri X est en mesure de situer son engagement. Et c'est à ces organisations et aux manifestant.es que l'artiste dédie son engagement (Garrett, 2015). Ainsi, l'artiste semble se constituer personnellement dans son rapport à sa communauté, tout comme il semble orienter ses pratiques : « *I personally believe that I have grown in that I am able to succinctly share and connect communities around broader issues* » (Jasiri X, s.d.-a).

#### Des responsabilités vis-à-vis des communautés

*Even if you earned it, you still owe.*

– Tupac Shakur, 1992

De l'investissement des artistes sur le terrain, il se dégage que leur travail est traversé et conditionné par des soucis de transparence et d'imputabilité vis-à-vis des membres de leur(s) communauté(s) respectives. En effet, bien que les artistes refusent de se considérer comme des *leaders*, celles-ci et ceux-ci semblent soucieux de répondre à certains codes de la représentation.

Ainsi, **Jasiri X** considère que « *[e]ach artist has a civic duty* » et qu'aujourd'hui, il a « *connected with and embraced this inherent duty, thereby becoming personally involved in and connected to communities through out the world in area of social justice* » (Jasiri X, s.d.-a). Ces connexions et cette proximité avec le terrain deviennent les conditions de l'imputabilité de l'artiste : « *As an artist I believe I have a responsibility to raise my voice, whether it's to call out an injustice or to support the youth of my generation who are risking their lives to make a change* » (Jasiri X, 2015). Les pratiques artistiques et activistes étant indissociables, l'engagement de Jasiri X est façonné au gré de son cheminement personnel. Ainsi, quelques mois après sa présence à Ferguson, ce dernier cite l'artiste et activiste Paul Robeson : « *Artists are the gatekeepers of truth. We are civilization's radical voice* » (Jasiri X, 2015). Néanmoins, cette radicalité en question prend racine dans et au contact des communautés, lieux d'inspiration et de construction de connaissances sur des réalités vécues au quotidien.

Aguerri à la violence de ses expériences de manifestations, **Tef Poe** considère que son rôle d'artiste doit bénéficier aux personnes qui risquent leur vie face à la violence de la police : « *Those are the people that I look at and I say, you know what? I feel that that's my attachment to the movement. I'm here for those folks. I'm here to be one of those representatives* » (SwaysUniverse, 2015). Son engagement, défini au contact des personnes présentes sur le terrain – et conditionnel à celui-ci –, doit dès lors servir à contribuer à quelque chose de plus grand que lui. Autrement, « *I think in relationship to Ferguson and the type of music that I make I would have personally considered myself a sell-out if I didn't contribute something greater to the situation* » (GlobalGrindTV, 2014). Le regard jeté par Tef Poe sur son propre engagement, et sur l'engagement d'autres artistes qui ne prennent pas la parole pour dénoncer les violences policières, notamment, semble octroyer un devoir d'imputabilité aux artistes. Ce devoir semble

émerger d'une certaine conscience de l'environnement social dans lequel l'artiste se trouve, sur sa position dans la société. En effet, répondant aux questions posées par son entourage sur la raison pour laquelle il cherche à être un *leader* dans le mouvement, Tef Poe répond : « *I ain't nobody's leader man. I ain't nobody's leader. I'm a young black man living in an oppressive system trying to find a way apart of it. That's all I'm doing* » (Tef Poe et Yates, 2014). Cependant, il est intéressant de noter que l'artiste affirmait préalablement que « *if our world will change then the musicians and artists of our world will serve as the beacons of light* » (Tef Poe, 2012a). Les artistes semblent donc devoir éclairer plutôt que mener le mouvement, car

*the reality is poor people are the leaders of our Black uprisings. These working class soldiers were fired from their fast food jobs in the name of resistance. The audacity of poor people is the gasoline of this movement and must be valued above anything else.* (Tef Poe, 2015c)

De cette position, Tef Poe donne un certain sens à son travail d'activiste : « *[Y]oung folks of my generation, a certain demographic of them, have a certain amount of trust in me* » (Tef Poe et Yates, 2014). Et au-delà de sa propre position, l'engagement et l'imputabilité de Tef Poe semblent devoir s'étendre et s'affiner pour être légitimes :

*I realize young black men are not the only people that deal with profiling and police brutality. But since I am a young black male, and one in a position of influence in certain social circles, I'd be an Uncle Tom<sup>29</sup> to the fullest degree if I did not do my best to serve those that have been victimized by these demons [people in positions of dominance and authority].* (Tef Poe, 2013b)

Ainsi, compte tenu de la plate-forme d'expression privilégiée à leur disposition, les artistes deviennent porteuses et porteurs d'une responsabilité sociale à sensibiliser autrui. C'est dans cette perspective que **Talib Kweli**, restreignant sa participation à des événements médiatiques, déclare

---

29 L'expression *Uncle Tom* peut référer au personnage noir de fiction du roman de Harriet Beecher Stowe, *Uncle Tom's Cabin*, écrit en 1852, mais semble plutôt référer ici à l'épithète péjorative adressée à l'égard d'une personne qui, bien que consciente de sa position sociale en raison de sa race, travaille à gagner l'approbation de son oppresseur.

que sa présence à Ferguson est motivée par une volonté d'aider la communauté plutôt que de la guider :

*I was very hesitant to do interviews. You know, I like what Democracy Now! does, so I'm here for this, but – and I did another interview on another network, but I don't want this to be about me. I'm not here to make a spectacle. I'm not here as a rapper or a celebrity. I'm here as a member of my community. I'm here to be—to be a leader, but also to be a follower, to find leaders in the community and ask them what it is that I can assist with, you know. (Maté, 2014)*

Reconnaissant que « *human beings have a responsibility to each other* », il précise que « *that responsibility is completely dependent on your knowledge, understanding and access to information* » (Serrell, 2016). Ainsi, Talib Kweli salue les artistes qui cheminent intellectuellement et acquièrent une conscience et une compréhension du monde tout en l'intégrant à leurs pratiques artistiques :

*Most celebrities become celebrities when they are young people. If somebody is conscious and aware, great we should applaud that. If an artist starts off not quite aware but grows, like an artist like Beyoncé, the more power she establishes as a pop-star, the more chances she takes with her own voice and we're seeing it in real time it's exciting. But I don't think that's a requirement of being an artist or a celebrity, I don't think you're required to do that. The only thing you're required to be is honest as an artist. (Serrell, 2016)*

Ainsi, dans la mesure où le travail engagé d'un artiste est souvent rendu possible par le soutien de communautés, Talib Kweli « *personally feel[s] that artists have responsibilities to the communities that support their careers* » (Serrell, 2016). Les artistes deviennent imputables auprès de leurs fans qui investissent leur temps et leur argent à les soutenir : « *The pressure is on me. The burden is on me to represent* » (Smiley, 2013). Néanmoins, « *you know, you can't blame a baby for what he doesn't know. And a lot of artists don't have the political education to know when it's time to step up* » (Serrell, 2016). Dès lors, on comprend que la conscience politique des artistes se forge au contact de réalités plurielles et situées. Bien que Talib Kweli ne s'attende pas

à ce que toute personne prenne conscience d'enjeux qui lui sont étrangers, il considère indispensable d'agir lorsque conscientisé :

*I don't expect someone who doesn't know the issues to have an informed opinion or to do something about it if they don't really know. But once you do know or the information is presented and you then don't do anything that's where I have a problem. » (Serrell, 2016)*

Cette responsabilité sociale à sensibiliser apparaît en filigrane de l'engagement global et transnational d'**Aisha Fukushima**. En effet, alors que celle-ci ne rend pas compte d'un engagement spécifiquement local, et alors que son projet *RAPtivism* se construit au gré d'alliances et de connexions établies au-delà des frontières des États-Unis, la légitimité de son engagement semble reposer sur son travail de mise en connexion et de sensibilisation. Ici, le rôle de pédagogue de l'artiste prend un sens particulièrement fort, dans la mesure où il peut être perçu comme l'une des modalités de l'engagement social et politique. Le travail constant de mise en commun réalisé par Aisha Fukushima s'articule à son projet consistant à « *bringing people together through culture, through art, and getting us to be little more vulnerable, to open up, learn something new and connect in a more profound way that would often through a conversation* » (World Citizen Artists, 2015). Le devoir civique de l'artiste passe ici par l'enseignement collectif, rendu possible par la mise en commun de connaissances basées sur la participation active de chacun.e. L'art devient le vecteur privilégié pour l'apprentissage à partir des expériences d'autrui, dans la mesure où il participe de la mise en commun et de l'émergence d'une conscience approfondie sur la complexité du monde social. En somme, l'*empowerment* individuel est une condition pour un *empowerment* collectif :

*And I realized that when I make a step to help make someone's life better, or to help empower myself and my community, then I'm helping to embetter a larger context of society as well, along with that. When we take a step to help one another, then we're all improving somehow this ecosystem that we live in called the world, or our neighborhood, globally, I like to say. (World Citizen Artists, 2015)*

**FM Supreme** comprend également l'*empowerment* individuel comme l'une des conditions possibles pour un *empowerment* collectif – tel que problématisé par Aisha Fukushima. Revenant sur ses expériences de voyage, FM Supreme réalise que

*[i]t was a great experience, but I don't want to be out of the country that long again. Because while all that was happening, while I'm overseas experiencing this experience and these transformation which is within myself, which is great to come back and give to the community, my community, my village is on fire. (FusionTV, 2016)*

Ainsi, bien que ses séjours à l'étranger lui aient permis d'acquérir et de développer des outils construire la paix et répondre à la violence aux États-Unis, FM Supreme demeure préoccupée par l'état et la santé de sa communauté. En agissant auprès de sa communauté, et en mettant à profit ses connaissances et ses expériences, l'artiste s'enrichit et bâtit son engagement à travers les connexions qu'elle établit avec ses membres :

*I love serving and educating young people and anyone who is willing and open to learn something new about themselves and the world that we live in. I passionately write music lyrics when my spirit moves me to do so and I am very passionate about my performances. I am also very passionate about learning. I love to learn. (Thang, 2013)*

Engagée « *to serve our youth and speak the truth through words, music, advocacy and action* » (Reid-Cleveland, 2016), **FM Supreme** répond artistiquement à certains codes de la représentation, notamment suite au décès de Heaven Sutton, lorsqu'elle déclare : « *Let's take some responsibility. Let's make some responsible art* » (Stevens, 2014). Incitant à l'action dans la continuité de l'événement, FM Supreme semble travailler à ajuster sa pratique artistique en cohérence avec son engagement activiste et communautaire.



### Une distance vis-à-vis des lieux de représentation institutionnels

S'adressant aux personnes noires ayant accédé à des fonctions de représentation politique ou institutionnelle, **Jasiri X** considère que les mobilisations actuelles émergent d'une nouvelle perspective sur l'exclusion sociale. Selon l'artiste, la problématisation contemporaine des rapports de pouvoir dépasse la lutte juridique et institutionnelle menée par le mouvement des droits civiques, et pose différemment la question de l'oppression :

*[U]nfortunately we are a generation that has been abandoned. Because when you look in Ferguson, these are the young brothers and sisters from the streets. These ain't college folks. These are street organizers, these are Crips and Blood that came together. These are people that came right off the block. So we're not as polish as you are, but, you know, maybe we would have been if you ought to come back into those neighborhoods and communities after you got your [inaudible], after you got acknowledged. (Jasiri X, 2014c)*

Lors d'un événement public, au cours duquel il conteste l'injonction à l'action pacifique émise par d'ancien.nes activistes et actuel.les intellectuel.les et politicien.nes issu.es de communautés noires, Jasiri X affirme que la jeune génération qu'il appelle *millenials* est une génération abandonnée. **Tef Poe** évoque cette même souffrance lorsqu'il interrompt, en compagnie de Ashley Yates, l'événement #FergusonOctober au cours duquel des membres du clergé et des intellectuel.les noir.es s'exprimaient sur les manifestations de Ferguson. S'indignant de la place accordée aux considérations des jeunes et des manifestant.es présent.es dans les rues au cours de l'événement, et s'insurgeant de l'accaparement de la parole par ces personnalités membres d'institutions établies, Tef Poe suit la réflexion de Jasiri X :

*We in a real moment and a lot of us we're not scholars, we're not trained organizers, we're not professors nor activists, we're just real people who identified a problem and decided to go do something about it man. And we don't agree on everything. And it's okay not to agree. [...] There is no one universal black voice! (Tef Poe et Yates, 2014)*

En soulignant l'hétérogénéité des voix des personnes noires, Tef Poe souligne une limite du mode

de représentation politique institutionnel. Inscrivant les personnes marginalisées et opprimées au cœur de son argumentaire, bien qu'il n'invite pas, dans le cadre de cette prise de position, d'autres perspectives à être présentées, il met tout de même de l'avant l'importance d'inclure et de tenir compte des perspectives et des actions entreprises par ces personnes vis-à-vis de problèmes sociaux qu'elles identifient. Cette intervention de Tef Poe remet au cœur d'un processus délibératif et activiste la question du désaccord et de l'expertise citoyenne dans la conversation démocratique.

Par ailleurs, alors que la majorité des artistes étudiés dans ce mémoire témoignent d'un scepticisme à l'égard du fonctionnement actuel des institutions politiques aux États-Unis, ils et elles discutent particulièrement du Parti démocrate et de Barack Obama. Confrontant de manière virulente la personne de Jay Nixon, gouverneur de l'État du Missouri de 2009 à 2017 ayant déclaré l'État d'urgence et fait appel à la Garde nationale durant les manifestations de Ferguson, **Tef Poe** considère que

*[the tyrannical men and women of the Democratic Party] have convinced poor, underprivileged white people to buy into the assumption that they have their best interests in mind as well. They have fooled gay-rights activists into believing that they are champions of equality. They have sucker punched our Hispanic and Latino brothers and sisters right in the mouth. Barack Obama supports the deportation of brown people. In its refusal to act, the Democratic Party supports the ideology of destroying brown families by ripping them apart person by person. It supports black and brown racial profiling because it will not abolish it. This is not the party of progressives that it claims to be. (Tef Poe, 2014f)*

**Jasiri X** suit cette voie en indiquant que dorénavant « *[t]his is we-leadership, and this is why we're not listening to you anymore. And this is why you can't come to us with your Democratic agenda [...] that threw all type of madness in Missouri* » (Jasiri X, 2014c). Mettant en lumière la dimension idéologique et les stratégies politiques du Parti démocrate dans son article « *The Democratic Party Is Failing Us* », **Tef Poe** brouille même les frontières entre le Parti démocrate

et le Parti républicain : « *The Democratic Party and the Republican Party are both guilty of murder, racial profiling, and several other continuous hate crimes* » (Tef Poe, 2014g). Dénonçant la complicité des politicien.nes noir.es, il affirme : « *We spend so much time barking at people that don't look like us for accountability. But what about the accountability from people that do look like us and that are in power?* » (SwaysUniverse, 2015). Commentant la présence de mères de victimes de brutalité policière sur la scène de la *Democratic National Convention* de 2016 ayant investi Hillary Clinton comme candidate à la présidence des États-Unis par les membres du Parti démocrate, **Jasiri X** juge que « *despite having a black attorney general, and despite having a black president, we couldn't get any justice for these moms on a federal level* » (Rising Up With Sonali, 2016). Ce positionnement rentre toutefois en tension avec le positionnement de **FM Supreme** qui pense que « *it was very powerful for the mothers to come together. I thought it was a brilliant one* », et que « *Hillary stands to help facilitate that* » (Zimmerman, 2016).

En ce qui concerne Barack Obama, **Tef Poe** juge que « *he was a candidate for the job and at that time he was the best candidate for the job* », mais que « *a lot of Barack Obama's presidency is deeply rooted in symbolism* » dans la mesure où « *[h]e's a full time war-time president* » qui « *actually deported more illegal immigrants than George Bush* » (Channel 4 News, 2015). L'artiste précise par ailleurs que « *[w]hen we say Black Lives Matter, we need the analysis to extend to what is happening to the people of the world at the hands of U.S. foreign policy* » (Kitwana, 2016). Ce point est partagé par **Talib Kweli** qui, en réponse aux déceptions engendrées par la présidence de Barack Obama, suggère que « *you have to see him for who he is, he's a centrist democrat, Christian, he's someone who works within the system to create change. And to that effect, he's been exactly that person and good at being that person* » (Serrell, 2016). Modérant les propos de Tef Poe, et bien qu'il reconnaisse que « *a large part of it is the*

*symbolism* », Talib Kweli estime que « *Barack Obama is the most awesome politician I've ever seen in my life* » (RT, 2014). « *Is he the best? No. Has he lived up to many of his campaign promises? No. But me, as a grown man who sees politics for what it is, I never expected him to* » (*op. cit.*). De son côté, **Jasiri X** estime que l'élection d'Obama est venue raviver les divisions raciales aux États-Unis, et que celui-ci est devenu une cible et un bouc émissaire : « *I remember when Obama was elected, and the idea it meant we were entering into a post-racial America. It actually did the opposite. It actually brought race to the forefront in a way we've never seen* » (Jasmin, 2016). Néanmoins, il décrie l'inaction du gouvernement et de la Maison-Blanche auprès des communautés vulnérables : « *We can rebuild Iraq, we can rebuild Afghanistan, but we live in the hoods with the communities right here where our President was a community organiser and we are leaving them decimated where eight years after Obama it's worse* » (Ruptly TV, 2014). Malgré le scepticisme manifesté par Tef Poe, Talib Kweli et Jasiri X à l'égard de la politique institutionnelle, **FM Supreme** pense que cette voie doit tout de même être considérée : « *I think politics can help, because you know we do need to change legislation. We do need gun safety, gun sense. We need better laws* » (Zimmerman, 2016). Toutefois, elle précise que le changement « *will be bottom up. Ground up. It would be in the grassroots organizing* » (*op. cit.*). L'artiste de Chicago intervient d'ailleurs à ce niveau, auprès du maire démocrate de la ville : « *I presently serve on Mayor Rahm Emanuel's Commission for a Safer Chicago, a community leadership advisory board for youth violence prevention and intervention* » (Columbia College Chicago, 2014).

Enfin, en plus d'une méfiance vis-à-vis des partis institutionnels, les artistes problématissent également la question du vote lors d'élections. Suite à sa déception de la présidence d'Obama, et plus précisément vis-à-vis de sa réaction aux manifestations de Ferguson, référant aux

manifestants comme de « *violent protesters* » (Tef Poe, 2014d), **Tef Poe** affirme : « *I decided it is possible I'll never vote for another American president for as long as I live. We live in America but we are clearly not included as Americans* » (Jackson, 2014). Selon lui, « *the regular textbook conversations about the law, and government, and voting, and so forth* » ne sont pas en mesure de répondre aux enjeux contemporains. La conversation et les mobilisations actuelles répondent à l'incapacité de la politique institutionnelle et de son organisation actuelle de répondre aux impératifs (Kramer, 2014). **Talib Kweli** complète :

*I don't believe that the vote is what they tell us it is. [...]. I have voted in the past and I may vote in the future. But I'm not one of these people who think you should vote all the time and just because people died for the right to vote. I don't think that a good, enough reason to cast your vote.* (RT, 2014)

Les préoccupations d'**Aisha Fukushima** orientées vers l'art comme vecteur de changement social et politique n'ont pas pris la forme de commentaires sur la politique institutionnelle.

### **Discussion I : Des formes d'engagement connues**

En me rapprochant du travail des artistes engagé.es sur le terrain, je me suis aperçu de l'hétérogénéité de leurs expériences et de la complexité de l'engagement de chacun.e. Ainsi, chaque contribution analysée est devenue un point d'entrée dans des mondes vastes et complexes (Bonilla et Rosa, 2015) qui, étudiés de manière transversale, peignent certaines lignes des engagements possibles dans le mouvement *Black Lives Matter*. Chacune de ces lignes, laissées par les expériences et les stratégies singulières des artistes, est une trace qui constitue la partie visible de différentes formes d'engagement possibles que les limites de l'analyse de discours me permettent d'étudier. Comme Martin Lussier le souligne en s'inspirant de Stuart Hall, « l'articulation de la musique et de l'engagement [est] « non nécessaire », contingente, et un

phénomène situé historiquement » (Hall, 1986, dans Lussier, 2016, p. 117). Il m'est ici possible de noter l'émergence de multiples figures de l'engagement, dont les conditions et les caractéristiques propres me permettent de jeter un regard renseigné par l'expérience et les stratégies d'organisation des artistes sur le mouvement social auquel celles-ci participent. Dans cette partie, je reviendrai tout d'abord sur certains éléments de problématisation du phénomène à l'étude à la lumière de mon analyse. Par la suite, je discuterai certaines approches théoriques de l'engagement artistique afin d'interroger certaines conditions de l'articulation de l'engagement des artistes au mouvement social *Black Lives Matter* aujourd'hui. Je montrerai comment le travail des artistes constitue un travail de décolonisation, en m'intéressant particulièrement à la participation citoyenne et aux conditions de formulation de narratifs contre-hégémoniques.

### *Le leadership et le mouvement social*

Keeanga-Yamahtta Taylor (2016) remarque que le développement du mouvement *Black Lives Matter* a donné lieu à de nouvelles formes de *leadership*, de nouvelles tactiques, et de nouveaux modes d'organisation et de sensibilisation. Selon l'auteure, la figure centrale et historique du *leader* est remise en question par les modes d'organisation du mouvement, par son absence de structure formelle et par son caractère décentralisé. À la lumière de mon analyse, je constate que les remarques de Taylor posent les bases de certaines de mes observations. En effet, bien que les modalités de l'engagement social analysées permettent de constater la formation de figures influentes, aucun.e artiste n'a vocation à mener le mouvement ou à incarner le changement social. Bien que des figures historiques comme Martin Luther King ou Malcolm X – ainsi que leurs combats menés – sont des sources d'inspiration pour les artistes, la lutte contemporaine est marquée par une conscience élargie et approfondie du pouvoir, de ses ramifications et des

stratégies à déployer pour résister. De plus, tandis que de nombreuses personnalités du mouvement des droits civiques ont rejoint les rangs du Parti démocrate durant la deuxième moitié du XX<sup>e</sup> siècle, les artistes suggèrent que la représentation politique institutionnelle manque à prendre en compte les dynamiques systémiques et institutionnalisées du racisme. L'implication du Parti démocrate dans la répression violente de manifestant.es, l'absence de justice en dépit d'une représentation politique accrue par des personnes noires, mais aussi la complicité historique de l'État dans l'exclusion sociale et l'oppression des personnes noires à travers des politiques publiques ou des lois, sont des considérations qui accompagnent la mise en place de nouvelles stratégies d'organisation en marge des institutions politiques traditionnelles. Compte tenu de l'incapacité de ces dernières à répondre aux exigences des populations opprimées, de nouvelles formes participatives de *leadership*, de nouvelles tactiques, et de nouveaux modes d'organisation et de sensibilisation émergent pour permettre un autre mode d'exercice du pouvoir par les communautés et leurs membres. **Jasiri X** le souligne vivement : « *[t]his is we-leadership, and this is why we're not listening to you anymore* » (Jasiri X, 2014c).

Dès lors, les artistes démontrent une préoccupation à explorer la complexité de leurs communautés et à créer des liens en leur sein et avec d'autres communautés locales, nationales et internationales. Dans cette optique, le hip-hop est considéré comme un outil favorable à l'articulation d'identités politiques performées dans le cadre d'une lutte politique (Clay, 2012). À l'analyse, la création artistique est apparue comme un lieu de libération à travers le partage, la discussion et la représentation positive de soi et des communautés opprimées. Ainsi, le hip-hop est problématisé par les artistes comme un outil de résistance, que Akhil Gupta et James Ferguson (1997) définissent comme une expérience qui construit et reconstruit les identités des sujets et des communautés. Produite dans des relations de pouvoir, la résistance est une expérience de

négociation du pouvoir dont les effets sont tant susceptibles de transformer que de renforcer des identités existantes. Sans toutefois aborder la dimension identitaire des transformations générées dans des activités de résistance, j’approcherai ici les stratégies employées dans le cadre d’actions à vocation transformatrices grâce au hip-hop compris comme un espace démocratique d’expression (Hill Collins et Bilge, 2016; Perry, 2004). Plus particulièrement, je problématiserai le rôle des activistes sous l’angle des nouvelles formes participatives de *leadership* afin de distinguer comment prennent forme et comment s’organisent différentes tactiques et différents modes d’organisation et de sensibilisation.

### *Différentes configurations de l’engagement*

La question des nouvelles formes participatives de *leadership* est intéressante à poser dans le cas d’artistes dont l’engagement est rendu visible par l’entremise d’une plate-forme médiatique et publique. Dans son étude sur les nouvelles formes d’engagement artistique<sup>30</sup>, Ève Lamoureux (2009) propose une analyse historicisée de « l’art engagé » (p. 10). S’interrogeant sur « les causes sociales et politiques, les changements institutionnels et les mutations culturelles et artistiques » qui entraîneraient les transformations dans les formes d’engagement au Québec, l’auteure offre des repères théoriques destinés à définir deux conceptions de l’engagement : « avant-gardiste » d’une part, et « postmoderne » d’autre part.

L’engagement avant-gardiste est conceptualisé par Lamoureux comme une ontologie guidée par deux héritages. D’un côté, celui de la philosophie des Lumières inscrivant les « gens de culture » (les artistes) comme des « vigies face à l’injustice, des garants de la raison et des “guides” dans l’action émancipatrice à mener » (*op.cit.*, p. 16). D’un autre côté, celui du romantisme allemand

---

30 Ève Lamoureux s’intéresse principalement, sinon exclusivement, à l’engagement d’artistes dans les arts visuels.



exaltant l'individu et sa vie intérieure, son « moi sensible et spirituel authentique » et son « Génie créateur détenant l'accès à la connaissance des forces vitales, à la vérité, à l'essence des choses » (*op.cit.*). Ainsi, l'artiste détient un rôle de pionnier et de guide, présenté comme « une sensibilité particulière qui permet aux artistes de lire et de dévoiler avant et mieux que les autres les conditions politiques essentielles du changement » (*op.cit.*, p. 17). L'engagement devient alors une obligation, un devoir citoyen de marcher au-devant des troupes pour l'individu intellectuellement éclairé, dont l'aura particulière et la reconnaissance publique lui assurent un statut social privilégié lui permettant « de prétendre au rôle d'éclaireur et de porte-parole » (*op.cit.*, p. 216). Selon Lamoureux, les mutations culturelles, sociales, institutionnelles et politiques provoquées par la « crise de la modernité » sont venues remettre en question la conception avant-gardiste de l'engagement. Cette crise est caractérisée par ce que Jean-François Lyotard (1979) nomme la « fin des métarécits », soit la fin des « grands principes universalistes » ayant accompagné le développement de la philosophie des Lumières et du romantisme allemand. L'ontologie avant-gardiste se retrouve critiquée en raison de « l'échec historique des idées de progrès et d'émancipation », et l'engagement vient à être perçu à travers un ensemble de pratiques artistiques axées sur la communication et la participation (Lamoureux, 2009, p. 18, 2009, p. 217). S'ensuit ainsi un repositionnement ontologique, une modification du « rapport au savoir, à la vérité, à l'essence des choses » et, par ricochet, à « l'autorité des gens détenteurs de ceux-ci », transformant le sujet jusqu'alors orienté par l'intérêt général de la société en un sujet individuellement délibérément engagé dans le débat social selon sa perspective (*op.cit.*, p. 18). S'inspirant de Michel Foucault (1972), Lamoureux souligne combien les rapports de pouvoir intrinsèques aux questions de la représentation, de la vérité et du savoir sont organisés par des « cadres généraux de la pensée et du savoir » qui « évoluent au cours du temps en fonction des “conditions de possibilité” de la vérité, de la connaissance, qui encadrent ce qui est possible et

acceptable au sein des sociétés » au-delà d'une vision statocentriste du politique (Lamoureux, 2009, p. 18). Ainsi, la conception postmoderne de l'engagement tient compte du caractère constitutif de la communication, dans la mesure où les contributions artistiques sont abordées selon les conditions de possibilité qui les structurent et les organisent dans des relations de pouvoir. « L'art n'est pas une représentation de la réalité objective », dit Lamoureux, « mais un réel représenté selon une certaine compréhension, dans le cadre d'une culture et de codes, et dans un contexte de monstration particulier » (*op.cit.*, p. 19).

Dès lors, là où l'artiste d'avant-garde puisait son autorité de son accès privilégié à la vérité et à l'essence des choses, le travail de l'artiste postmoderne devient de questionner le moyen de parvenir à la réalité et d'amener la société à s'interroger sur elle-même. « L'art [postmoderne] propose le multiple, l'irréductible, l'hétérogène, et favorise les perspectives singulières », et entraîne « une perte des repères normatifs, universalistes et homogénéisants » (*op.cit.*, p. 19; *op.cit.* p. 21). Plutôt qu'éclairé, l'artiste devient un acteur ou une actrice délibérément engagé.e dans la réflexion et le débat public complexifiés par des rapports pluriels, hétérogènes et individualisés au réel, marqués par le souci d'autrui, par une nouvelle compréhension de l'effectivité du pouvoir, par une autonomie personnelle et artistique vis-à-vis d'affiliations sociales ou politiques contraignantes<sup>31</sup>, par une contestation non-marginale du pouvoir et par un renouveau (Lamoureux, 2009). Ainsi, l'art « à message » trop explicite n'est plus valorisé par la conception artistique postmoderne, et de nouvelles pratiques d'art action, contextuel et d'intervention foisonnent – et gagnent en importance – pour « convoquer » le réel au-delà de la représentation symbolique (*op.cit.*, p. 24).

---

31 L'auteure précise la signification de ce terme : « Affiliation à long terme, cadres trop rigides ne laissant pas de marges de manœuvre, tendance à l'uniformisation des discours, etc. » (Lamoureux, 2009, p. 228)

L'approche de Lamoureux est pertinente à la discussion de l'analyse de l'engagement des artistes effectuée dans ce mémoire, dans la mesure où certaines tensions émergent de leur rencontre. Tandis que l'auteure distingue deux conceptions de l'engagement, il semble que mon analyse vienne brouiller, ou tout du moins remettre en question certaines distinctions établies par Lamoureux dans le contexte québécois. J'explorerai ici deux tensions que la rencontre de nos deux analyses soulève, en montrant dans un premier temps comment les artistes agissent comme des mentors dans des activités destinées à réorganiser les modalités de la participation citoyenne, et comment le hip-hop est utilisé comme un outil par les artistes. Par la suite, je montrerai comment l'art « à message », plutôt que d'être dévalorisé, est en réalité l'une des conditions de l'engagement des artistes auprès de leurs communautés.

### Un travail de mentorat

La figure de guide, propre à l'engagement « avant-gardiste » selon Lamoureux, se retrouve sous une certaine forme dans le *leadership* de quelques artistes. Sans être des « garants de la raison », les artistes travaillent néanmoins à sensibiliser les jeunes des communautés qu'ils et elles fréquentent dans « l'action émancipatrice » (*op.cit.*, p. 16). Ainsi, **Tef Poe** considère que les artistes sont les « phares » du changement social à venir (Tef Poe, 2012a). Cette forme de *leadership*, définie autour de projets participatifs directement auprès des communautés, est identifiée par **Jasiri X** et **FM Supreme** comme du mentorat. Engagé dans l'éducation, l'inspiration et la stimulation de la créativité des jeunes grâce au hip-hop, **Jasiri X** met à profit son expérience et l'approche anti-violente de son organisation *IHood* en affirmant servir « *as a mentor in the process* » (Jasiri X, s.d.-a). Au-delà de sa propre pratique musicale, Jasiri X travaille dans des écoles publiques en vue de sensibiliser les jeunes à la pratique artistique et à ses

bénéfices pour l'unité et la solidarité dans leurs communautés (Transformative Culture Project, 2015). Considérant que l'éducation « *is supposed to help you find your purpose in life, and a lot of time schools don't do that at all* », son mentorat vise à développer les talents et à cultiver l'amour des jeunes envers eux-mêmes et leurs communautés (Re-Active, 2016). Son travail de mentorat s'effectue ainsi en établissant un cadre propice à l'organisation positive de la communauté, et en guidant et en supportant les jeunes dans leurs projets. **FM Supreme**, dont l'engagement revêt également la figure de mentor dans son engagement, veille au développement de l'imagination et des capacités créatives des jeunes qu'elle encadre. Elle-même influencée par ses propres mentors, elle travaille au développement de l'inspiration, de l'imagination et de la création d'images positives des jeunes par eux-mêmes et elles-mêmes : « *Reframing the media, becoming their own media. Changing the narrative through music* » (CreativeMornings HQ, 2014). À travers son implication religieuse, correspondant à une trajectoire néanmoins connue de l'engagement d'artistes noir.es aux États-Unis (Craddock-Willis, 1989), FM Supreme incarne une nouvelle forme participative de *leadership* au niveau individuel, afin de guider, d'accompagner et d'inspirer les jeunes auprès desquels elle travaille. Il ressort de l'analyse que la figure du mentor se manifeste autour d'un travail pédagogique effectué par des citoyen.nes engagé.es pour d'autres citoyens<sup>32</sup>. Dans des activités de mentorat, l'action émancipatrice semble être définie et problématisée selon des considérations sociales situées. Tandis que **Jasiri X** note l'inadéquation des institutions scolaires pour inspirer les jeunes, **FM Supreme** suggère de cultiver leur imagination afin de contrer le narratif dominant générateur d'oppressions et de violences. À travers son projet *RAPtivism*, **Aisha Fukushima** intervient dans des salles de classe pour mettre l'emphasis sur la créativité individuelle et ses bénéfices pour l'émancipation collective.

---

32 L'implication de la pédagogie citoyenne dans un processus d'éducation participatif sera discutée plus bas, notamment à partir l'ouvrage de Paulo Freire (1980), « *Pédagogie des opprimés* ».

Ainsi, quels que soient les lieux d'interventions et les modes d'interpellation privilégiés par les artistes, l'action émancipatrice semble être guidée par des préoccupations locales, immédiates et concrètes, et des droits et des valeurs générales telles que le droit à la vie, plutôt que par des principes idéologiques, philosophiques ou politiques abstraits que les artistes d'avant-garde défendaient (Lamoureux, 2009). L'organisation locale constitue une réponse locale à « l'échec historique des idées de progrès et d'émancipation » – incarnées par le Parti démocrate et par l'échec de l'État à permettre l'inclusion des voix des personnes noires au processus démocratique – tout en étant organisée par des mentors qui guident et supportent leurs communautés. Le rôle des artistes n'est donc pas de marcher au-devant des troupes, mais plutôt de marcher en leur sein afin de permettre l'émancipation de celles-ci à travers l'éducation. En ce sens, les artistes se sentent « responsables » à l'égard de leurs communautés. Sans toutefois parler *pour* les membres de leurs communautés, ils et elles ressentent un devoir de parler et d'agir, ainsi que de partager et d'enseigner une conscience critique du monde social. Selon Grosfoguel (2010), le développement de stratégies activistes autour de problématiques locales pose les bases d'un projet décolonial organisé autour d'une critique de la démocratie et une redéfinition de certains de ses principes. En cultivant les imaginaires, en encourageant le développement des compétences individuelles, et en mettant de l'avant des connaissances particulières et localement développées, les artistes travaillent à transformer les façons de problématiser et de concevoir « la » réalité en encourageant le développement d'esprits critiques. De la sorte, leur travail constitue une stratégie de résistance à l'oppression et à la violence dans une lutte de libération décoloniale, ainsi qu'une critique de l'universalisme abstrait des énoncés de la philosophie des Lumières et de son héritage. Ainsi, « l'échec historique des idées de progrès et d'émancipation » propre à une compréhension postmoderne de l'engagement selon Lamoureux, vient se brouiller avec sa définition de l'engagement avant-gardiste autour de l'implication d'artistes dans un mouvement social, où les

artistes s'investissent auprès de membres de leurs communautés. L'enjeu d'un tel encadrement devient de cultiver le potentiel de chaque participant.e et de mettre en valeur la richesse de l'expérience et des compétences individuelles. Ici, le hip-hop constitue un outil favorable à l'organisation politique et au changement social (Akom, 2009; Clay, 2012), « *it bring a community into being through performance* » (Lipsitz, 1994, p. 36).

### De l'art « à message »

*History is written by people who wasn't there, for the most part. So we're here on the front line saying what's going on.*

– Nas, Georgetown University, 2014

La dévalorisation de l'art « à message » attribué par Lamoureux à sa définition de l'engagement postmoderne est contestée par la participation d'artistes rap pour qui l'expression constitue l'un des lieux de l'engagement. Bien que les artistes étudié.es mobilisent de nouvelles pratiques artistiques pour « convoquer » le réel au-delà de la représentation symbolique, ceux-ci et celles-ci demeurent producteurs et productrices de textes « à message » (Lamoureux, 2009, p. 24). Ainsi, les artistes problématisent le hip-hop comme une plate-forme destinée à diffuser un message qui n'est pas celui d'un être « éclairé », mais plutôt celui d'un être socialement affilié à une ou plusieurs communautés. Dès lors, les plates-formes respectives des artistes sont les fruits de collaborations entre les artistes et leurs communautés, et le sens de ces plates-formes est défini par sa capacité à alimenter une conversation sur le changement social. À l'analyse, cette spécificité contextuelle s'est traduite sous la forme d'un activisme « se faisant » et se développant au gré des événements, et soucieux de maintenir des relations de proximité avec le terrain duquel il s'inspire. En ce sens, l'art engagé des artistes ne se définit ni par des objectifs mesurés ni par une « vision prédictive », mais s'oriente plutôt dans des actions « micropolitiques » de portées

immédiates, caractéristiques de l'engagement postmoderne selon Lamoureux (*op. cit.*, p. 25). **Tef Poe** illustre cela lorsqu'il précise que son rôle d'artiste doit bénéficier aux personnes qui risquent leur vie face à la violence de la police, et que son engagement est conditionnel à sa capacité de soutenir sa communauté à travers son art. Bien qu'il livre un message à travers ses textes, l'artiste doit être transparent et imputable s'il prétend participer au mouvement. Pour **Talib Kweli**, la relation entre un artiste et ses fans est une relation de réciprocité. Dans la mesure où sa pratique musicale discute de situations et de considérations sociales vécues par les communautés qui l'inspirent, l'artiste considère indispensable de s'impliquer et de travailler au changement social en leur sein. Bien que l'analyse montre une réorientation du discours de **FM Supreme** au fil des années, on retrouve chez elle une certaine forme de représentation symbolique telle qu'évoquée par la conception avant-gardiste de Lamoureux : « *I just got to spread the words, spread the message* » (The Black Youth Project, 2012). Néanmoins, cette forme de représentation s'avère orientée vers les communautés et leurs réalités concrètes par l'enseignement de pratiques de principes de paix et de non-violence, plutôt que par le prêche de principes abstraits.

Ainsi, la production musicale des artistes semble guidée par un ancrage communautaire à partir duquel leur engagement se définit. L'artiste n'est ni à l'avant-garde ni doté.e d'une sensibilité particulière lui permettant « de lire et de dévoiler avant et mieux que les autres les conditions politiques essentielles du changement » (*op.cit.*, p. 17). Plutôt, l'artiste chemine, se transforme et évolue au contact des communautés auprès desquelles il ou elle lutte pour le changement social, et les conditions politiques essentielles du changement sont définies et discutées avec les membres des communautés. Les artistes ne sont pas des messagers éclairés, mais plutôt des acteurs et des actrices culturels.les qui contribuent à unifier et à faire entendre des « voix » et des expériences particulières en construisant des identités locales et une conscience globale (Gilroy,

1991; Lipsitz, 1994, p. 33). La plate-forme artistique est problématisée comme un lieu privilégié, dans son articulation au mouvement social, pour discuter d'enjeux sociaux et politiques tels que les inégalités systémiques ou la brutalité policière (Clay, 2012). En cela, la plate-forme permet une articulation du réel, « représenté selon une certaine compréhension [...] et dans un contexte de monstration particulier » autour de préoccupations et d'expériences sociales complexes et hétérogènes matérialisées – mais pas fixées – dans des textes et dans la performance artistique (Lamoureux, 2009, p. 19). Les blessures historiques collectives, conséquences d'une structure oppressive du pouvoir toujours en exercice, et la nécessité d'en discuter et de s'organiser pour en guérir, troublent la conception postmoderne de l'engagement selon laquelle l'art « à message » n'est plus valorisé. En effet, la vocation de la pratique artistique n'est pas de chercher à convaincre ni de faire la leçon, mais plutôt d'aider à définir, au plus près des communautés, les conditions du changement social autour d'un ensemble de pratiques activistes plurielles.

## **Discussion II : Une pédagogie critique**

*[I]t is necessary to remind everyone that  
no education is politically neutral.*

– bell hooks, 1994

### *Empowerment et conscientisation : quelques prémisses*

De l'analyse descriptive, il ressort que les artistes sont des acteurs et des actrices du changement social au sein de communautés qu'ils et elles investissent, et que cet investissement est motivé par une volonté de transformer les conditions de vie de ces communautés. Plus précisément, l'engagement des activistes articule un travail d'organisation et d'éducation dédié au développement des capacités et des aptitudes individuelles de leurs membres. Dans ce travail d'organisation et d'éducation, le hip-hop est un outil, « *a big fat tool* » (Clay, 2012, p. 101). Par



exemple, **Jasiri X** et son organisation *I Hood* œuvrent auprès d'artistes au niveau communautaire en les aidant à développer leur inspiration et à développer leurs capacités personnelles, **FM Supreme** veille à promouvoir sa pratique artistique auprès de jeunes dans le but de leur offrir de nouvelles sources d'inspiration au quotidien, **Tef Poe** et **Talib Kweli** documentent l'activisme sur le terrain et ouvrent un espace de représentation alternative des communautés noires, et **Aisha Fukushima** intervient auprès des communautés pour sensibiliser ses membres à l'action sociale transformatrice et établir des connexions entre elles. Bien que ces exemples d'engagement se distinguent par leurs stratégies, ils sont destinés à permettre la rencontre et à encourager la création d'un lien social entre les membres d'une même communauté ou de communautés différentes. Ces stratégies s'inscrivent dans un effort visant à étendre la participation de tous et toutes au bénéfice des communautés auxquelles ils et elles contribuent, ainsi qu'à leurs membres.

La création, à travers le hip-hop comme outil, rend possibles la rencontre et la communication, et constitue une activité féconde d'*empowerment* individuel et collectif à travers l'échange. Le terme d'*empowerment*, introduit dans les milieux de recherche et d'intervention anglophones en service social, en psychologie sociale, en santé publique et en développement communautaire depuis la fin des années 1970, peut également être problématisé sous un angle sociologique (Calvès, 2010). Ainsi, Williams Ninacs (2008) identifie l'*empowerment* au niveau individuel comme « un processus composé d'un enchaînement simultané d'étapes agissant sur quatre plans : la participation, les compétences pratiques, l'estime de soi et la conscience critique » (p. 19). Bien que la fixité des paramètres qui composent l'*empowerment* selon Ninacs puisse être discutée et étayée, cette définition processuelle du terme souligne son caractère relationnel et collectif, dynamique et changeant. Ninacs offre également une définition de « l'« *empowerment* communautaire » comme un « état où la communauté est capable d'agir en fonction de ses

propres choix et où elle favorise le développement du pouvoir d'agir de ses membres » (p. 39). On constate alors que l'*empowerment* individuel et l'*empowerment* communautaire sont co-dépendants. Tandis que les individus doivent disposer d'une capacité d'action dans « un processus d'*empowerment* individuel préalable ou simultané à celui de la communauté », la communauté doit permettre l'appropriation d'un pouvoir par ses membres en vue de constituer un phénomène distinct, enrichie par les contributions de ses membres (p. 41). L'articulation individuelle et collective de l'*empowerment* tel que défini par Ninacs se retrouve dans la définition formulée par Murguialday Pérez de Armiño et Marlen Eizagirre (2006), selon qui l'*empowerment* est « un processus par lequel les personnes renforcent leurs habilités, leur confiance, leur vision et leur rôle en tant que groupe social pour promouvoir des changements positifs dans les situations vécues par leurs communautés » (ma trad.). Srinivas Melkote (2000) concilie les dimensions individuelle et collective identifiées par Ninacs, et définit l'*empowerment* comme « *an intentional, ongoing process centered in the local community, involving mutual respect, critical reflection, caring and group participation, through which people lacking an equal share of valued resources gain greater access to and control over those resources* » (Cornell Empowerment Group, 1989, p.2, dans Melkote, 2000).

L'ambition démontrée par les artistes de permettre un *empowerment* des communautés à travers l'*empowerment* individuel résonne avec des luttes menées par des communautés opprimées en quête d'émancipation et d'autonomie à l'égard d'un pouvoir subalternisant. Dans son ouvrage *Pédagogie des opprimés*, Paulo Freire (1980) discute du caractère central de l'éducation tant dans l'oppression que dans l'émancipation. En se référant à la condition des classes paysannes du Brésil et du Chili des années 60, tout en rejetant une analyse des relations de pouvoir centrée sur

les enjeux de classe, Freire formule une pédagogie reposant sur le développement d'une conscience critique (Hill Collins et Bilge, 2016). Cette conscience critique, émergeant dans un processus de « conscientisation » (Freire, 1980, p. 13), est indissociable d'activités éducatives au sein desquelles sont discutées et mises en perspectives des situations empiriques faisant appel et mettant en connexion une pluralité de conditions sociales que l'on qualifierait aujourd'hui d'intersectionnelles (Hill Collins et Bilge, 2016). Freire formule une pédagogie dans laquelle « l'éducation populaire » peut servir d'instrument tactique et stratégique à la formation et à l'organisation des populations opprimées, dans la continuité et au service de luttes populaires (Torres, 2014, p. 73). De la sorte, l'éducation devient un instrument de libération au service d'une lutte sociale à travers un processus de « conscientisation » destiné à encourager et à valoriser la participation citoyenne critique, et à permettre le développement d'une nouvelle lecture du fonctionnement de la société génératrice d'oppressions (*op. cit.*). La portée de ces activités éducatives est de divulguer les injustices, de prendre conscience des rapports de pouvoir opprimants à partir de la mise en connexion de réalités sociales vécues (Freire, 1980, p. 14). C'est ainsi qu'en tenant compte de situations d'oppressions concrètes et vécues dans une société, et en s'intéressant aux conditions de vie des personnes que ces oppressions affectent, il devient possible de comprendre comment les savoirs organisant l'effectivité du pouvoir participent de formes d'oppressions complexes (Mignolo et Tlostanova, 2006).

Considérant qu'aucune éducation est politiquement neutre, bell hooks (1994) argumente que l'éducation peut à la fois constituer une pratique de libération et un outil de renforcement de la domination. L'auteure montre comment la conception « bancaire » de l'éducation, désignant le système d'éducation traditionnel construit autour d'une communication unidirectionnelle dans laquelle « ceux qui jugent qu'ils savent » déposent le « savoir » chez « ceux qu'ils jugent

ignorants », constitue un instrument d'oppression (Freire, 1980, p. 51). Selon Hill Collins et Bilge (2016), l'éducation bancaire réfère à des pratiques éducationnelles où les élèves sont amené.es à maîtriser un savoir « préfabriqué », incluant des faits et des façons de penser leur permettant d'intégrer un statu quo inégalitaire (p. 161). Dans des sociétés postcoloniales, marquées par la violence d'un héritage colonial impérialiste, patriarcal, capitaliste et suprémaciste blanc, l'éducation bancaire demeure le véhicule de « vérités » génératrices d'oppressions dans la narration et à travers le regard qu'elle construit sur le monde social (hooks, 1992). En se référant à sa situation sociale vécue en tant que jeune femme noire dans le sud des États-Unis, bell hooks témoigne de l'importance d'une pédagogie critique – et de l'influence de Paulo Freire et de ses professeur.es noir.es – dans l'affirmation de soi comme sujet de résistance capable de définir les conditions de sa propre réalité (hooks, 1994, p. 53). En d'autres termes, elle met de l'avant la nécessité de tenir compte du caractère intersectionnel des oppressions de race, de genre et de classe à partir d'une pensée critique, émergeant à la frontière d'un projet éducatif générateur d'oppression, d'exclusion et de subjectivités subalternes. Rappelant que l'éducation a longtemps été centrale aux luttes politiques, Hill Collins et Bilge (2016) soulignent que le développement d'une conscience critique sur les inégalités sociales – et leurs conséquences sur des vies humaines – peut stimuler l'*empowerment* individuel et collectif (p. 162).

C'est dans cette optique qu'**Aisha Fukushima** suggère que l'éducation doit devenir un instrument de lutte à travers l'affranchissement des esprits. En proposant de tenir compte de la richesse de l'histoire des populations noires dans le monde, l'artiste propose de remettre en perspective une compréhension eurocentrée de l'histoire selon les expériences des personnes noires. **Jasiri X** suggère que cette éducation critique est possible grâce au hip-hop, et avoue lui-

même avoir été influencé par de nombreux artistes qui lui ont permis d'apprendre à partir de livres et de sources d'éducation alternatives au-delà des murs de l'école. En cela, l'articulation du hip-hop réalisée par les artistes constitue une intervention épistémologique sur le narratif historique dominant et reproduit dans les institutions scolaires. Les narratifs dominants, générateurs de violence épistémique à travers l'exclusion de certaines « voix » (Couldry, 2010) et de certaines expériences, sont contestés dans une pratique hip-hop critique. En offrant des cadres de références capables de rendre compte d'une pluralité de perspectives sur le monde social, tel que l'indique **Tef Poe**, le hip-hop permet le développement d'une « rhétorique émancipatrice » à partir de cosmologies et d'épistémologies subalternes « localisées dans le pôle opprimé de la différence coloniale » (Grosfoguel, 2010, p. 134).

### *Libération*

À la lumière de ces éléments, je constate que le travail des artistes étudié.es peut être compris comme un travail d'éducation critique destiné à l'*empowerment* de leurs communautés et de leurs membres. En effet, leur travail semble correspondre à un travail d'« éducation dialogique », destiné, selon Freire (1980), à permettre et à encourager l'expression d'une pluralité d'expériences du monde social. L'énonciation de différentes formes d'existence est performative dans la mesure où, toujours selon Freire, celle-ci transforme le monde et constitue un élément du dialogue qui permet la rencontre entre des individus (*op. cit.*, p. 72). Ainsi, alors que les artistes étudié.es produisent des énoncés sur le monde social dans leur pratique musicale, leur engagement dans le mouvement *Black Lives Matter* représente un lieu qui rend possible la mise en dialogue de réalités plurielles. Dans leurs pratiques musicales propres, les artistes jouent parfois un rôle de médiation de réalités sociales hétérogènes dans la narration, mais ils et elles

sont également des acteurs et des actrices du changement social qui, sur le terrain auprès des communautés, encouragent et développent une participation citoyenne critique. Au sein d'organisations, dans des salles de classe, dans la construction de programmes ou lors de prises de paroles publiques, les artistes cultivent la mobilisation citoyenne et le développement des compétences de chaque citoyen.ne. Pour les artistes, le hip-hop est un outil grâce auquel la participation citoyenne devient possible, et à travers lequel il est possible d'établir des connexions entre des personnes qui vivent des situations ou des expériences riches d'apprentissages sur le monde social et sur l'effectivité du pouvoir. Dans le dialogue rendu possible par le hip-hop, différentes perspectives émergent pour complexifier le rapport au réel. **Aisha Fukushima** insiste sur ce point lorsqu'elle rend compte de ses apprentissages au contact de communautés hors des États-Unis. Selon **Talib Kweli**, le hip-hop est une formation musicale propice au dialogue et à la création d'images et de narratifs critiques. Dans son articulation à un processus pédagogique critique, le hip-hop est favorable à une conscientisation sur la complexité du monde social et de l'effectivité du pouvoir, et au dévoilement, dans la pratique, des conditions de la lutte à laquelle ce processus pédagogique participe. Dès lors, le monde se transforme en même temps qu'il se dévoile, les termes de son fonctionnement apparaissent dans le dialogue.

Marco Antonio Cervantes et Lilliana Patricia Saldaña (2015) examinent comment la musique peut produire une praxis pédagogique décoloniale, en articulation aux racines politiques et contre-hégémoniques du mouvement hip-hop. Postulant que l'éducation est un acte politique, Cervantes et Saldaña soutiennent que le hip-hop « offre aux étudiant.es des possibilités de critique et d'affranchissement de la colonialité du pouvoir dans la vie de tous les jours » (Cervantes et Saldaña, 2015, p. 84, ma trad.). Adoptant une posture décoloniale, et soucieux d'ouvrir un espace d'échange, de compréhension et de solidarité transculturels, les deux auteur.es

montrent comment la pratique musicale engagée peut servir de porte-« voix » et d'espace d'affirmation pour les personnes et les communautés opprimées. Dans son articulation à des mouvements engagés envers la justice sociale et contre les forces oppressives marginalisantes, la pratique musicale peut devenir un outil pédagogique de décolonisation et de contestation de notions coloniales organisant des espaces, tels que la nationalité et la citoyenneté (Cervantes et Saldaña, 2015, p. 105). En quelque sorte, la pratique musicale peut devenir cet espace de « négociation de contradictions » et de développement d'une « *empowering consciousness* », que Gloria Anzaldúa (1987) nomme le « *borderland* » (Cervantes et Saldaña, 2015, p. 105). Par la formulation de narratifs subversifs et d'histoires alternatives, la musique rap permettrait le développement d'une contestation du discours dominant, hégémonique et normatif (Rose, 1994). Depuis un point de vue situé, les rappeurs et les rappeuses peuvent dès lors éclairer le monde social à la lumière de leur perspective propre, et offrir un cadre analytique propice à une meilleure compréhension des oppressions et de leurs expériences vécues. Le partage de ces expériences à travers la performance, la pratique musicale ou l'engagement politique permet l'expression d'une souffrance individuelle contribuant à l'émancipation collective, à la justice sociale et à l'élévation d'une conscience critique (Cervantes et Saldaña, 2015). Cette « conscience critique », l'indiquait Freire (1980), est la condition de libération par l'opprimé.e de la « réalité oppressive » de l'opprimeur.e à laquelle il ou elle peut être amené.e à adhérer voire à s'identifier (*op. cit.*, p. 23).

La prise de conscience par l'opprimé.e des conditions communes d'existence qu'il ou elle partage avec d'autres « membres d'une classe opprimée » implique le rejet de toute vision individualiste qui, adhérant « *aux principes organisateurs hégémoniques* », deviendrait à son tour l'opprimeur.e des autres (*op. cit.*, p. 23). Ainsi, selon Freire, le propre de l'action libératrice implique « *une*

*compréhension critique de la situation pour que, par une action transformatrice exercée sur elle, puisse s'instaurer une nouvelle situation qui permette cette conquête du plus-être. » (op. cit., p. 25).* Ce « plus-être » est ce à quoi semblent aspirer les artistes étudiés dans ce mémoire. En dehors de tout rapport confrontationnel ou oppositionnel, le travail d'émancipation et de libération des artistes en est un de redéfinition, dans la pratique, des principes à partir desquels « faire communauté », et sur la base desquels le changement social doit s'opérer. En étudiant la lutte zapatiste au Mexique, Ramón Grosfoguel montre comment les luttes sociales décoloniales sont traversées par certaines reconceptualisations de la notion de démocratie et de principes qui l'organisent. Il note par exemple que des principes tels que « commander en obéissant » ou « nous sommes égaux parce que nous sommes différents » ont émergé de la lutte zapatiste (Grosfoguel, 2010, p. 134). Dans mon analyse, je remarque qu'un principe de « mener en suivant » émerge chez les artistes contribuant au mouvement *Black Lives Matter*. En effet, les artistes refusent de se considérer comme des *leaders* ni comme des « héros » du mouvement social, et ces figures tendent même à être critiquées à l'intérieur du mouvement (Taylor, 2016). Toutefois, tel que cela est apparu à la lumière des études de Lamoureux (2009), le *leadership* des artistes, défini dans leur travail d'organisation auprès de leurs communautés et par la visibilité que leur garantit leur plate-forme artistique, est caractérisé par un souci d'être constamment mis à jour au contact de leurs communautés. Les artistes estiment avoir le devoir d'être responsables et imputables vis-à-vis de leurs communautés, et d'agir dans des conditions de réciprocité à leur égard. Cette stratégie de l'activisme « se faisant » s'apparente également au principe d'« avancer en questionnant » élaboré par les populations tojolabal du Mexique (Grosfoguel, 2010, p. 136). Selon Grosfoguel, cette notion propose une façon « autre » de faire de la politique, s'inscrivant dans une compréhension de la démocratie comme un système où « avancer » s'effectue en « posant des questions et en écoutant », à l'opposé de l'idée occidentale d'« avancer en



prêchant » et en cherchant à convaincre (*op. cit.*, p. 137). En cultivant les esprits critiques, la création et la participation des membres de leurs communautés, le travail des artistes fait émerger des questions à partir de préoccupations contextuelles qui se retrouvent discutées et où plusieurs « voix » s'expriment, plutôt que de fournir des réponses.

## 2. Des expériences du pouvoir colonial

*Straight up, shit is real  
And any day could be your last in the jungle  
Get murdered on a humble, guns 'll blast, niggas tumble*  
– Nas, *Represent*, 1994

À l'issue de mes analyses, je propose que la suprématie blanche, dont des éléments de définition seront énoncés plus bas, constitue la toile de fond des préoccupations des artistes. En effet, bien qu'elle ne soit pas un thème omniprésent dans les discours des artistes, celle-ci semble organiser leurs discours. Dans cette partie, je présenterai dans un premier temps (2.1.) la compréhension de la suprématie blanche telle que je la dégage à partir des énoncés des artistes, avant d'explorer quelques-uns de ses mécanismes et quelques-unes de ses ramifications. J'exposerai (2.2) les stratégies de déshumanisation et de dévalorisation des personnes noires telles que montrées par les artistes, avant de mettre en lumière (2.3) comment celles-ci articulent des stratégies et des mécanismes de criminalisation des personnes noires. Je montrerai ensuite (2.4.) que la suprématie blanche permet le maintien et l'entretien d'un climat de guerre vis-à-vis des communautés noires aux États-Unis, et (2.5) que les conséquences sociales de ce climat produisent des vulnérabilités et des conséquences sociales, politiques et économiques au-delà de la brutalité policière, en réponse à laquelle le mouvement *Black Lives Matter* a émergé. Cette exploration permettra de

présenter différentes ramifications du pouvoir, en relation auxquelles les subjectivités des artistes semblent se façonner, et l'activisme s'organiser et s'orienter de manière spécifique.

### *2.1. La suprématie blanche : présentation et éléments de définition*

Selon **Tef Poe**, il existe une continuité historique entre les mécanismes du pouvoir d'hier et d'aujourd'hui :

*The racism that extinguishes black lives in the present day – the lives of Michael Brown, Eric Garner, Cary Ball Jr., VonDerrit Myers Jr., Kimberlee Randle-King and so many more – is the same racism that shackled black people and sold us to the slave merchants in the early 1600s. (Tef Poe, 2015b)*

Offrant une perspective historique sur le phénomène, **Talib Kweli** constate que « *from where I'm sitting, the preservation of white supremacy is our truest enemy* » (Kweli, 2014b). Il précise :

*Identifying white supremacy as the root of these hills is not suggesting that every white person is racist, that would be silly to me. White supremacy, by definition, is the belief that white people are superior to those of all other races, especially the black race, and should therefore dominate society. The fact is, the slave owning founding fathers of this country were white supremacists, as was the vast majority of the population back then. These founding fathers put systems in place to ensure their children and their children's children would reap the benefits of their racism for generations to come. These systems work. America's institutions and values are forged in the fires of this racism, a system created to justify the greed and the lack of humanity of the Europeans who profited from the Atlantic slave trade. Historically, racism as a concept is relatively young. This hasn't stopped it from becoming the elites chosen tool for maintaining power over people. The captains of industry, the folks who run the World Bank and the IMF, are not people of color. (Kweli, 2014b)*

Selon Talib Kweli, les institutions et les valeurs états-uniennes sont aujourd'hui organisées dans la continuité d'un racisme historique qui, demeurant en filigrane de l'effectivité contemporaine du pouvoir, persiste à générer des exclusions en plaçant les personnes blanches au sommet de la hiérarchie sociale. Selon cette formulation et la compréhension du racisme développée par Talib

Kweli, la suprématie blanche serait le moteur de mécanismes du pouvoir subalternisants. L'artiste identifie quelques-uns de ces mécanismes : « *I do recognize the phrase “law and order” as code for legalized racism* » (Kweli, 2014b); « *The prison industrial complex is white supremacy's most dangerous tentacle* » (op. cit.); « *it's important to reflect on the extent to which racism is indoctrinated, institutionalized and entrenched in our economic system, in our hospitals, in our courts, in our schools, in our prisons and elsewhere* » (Kweli, 2015). Ces différents mécanismes du pouvoir semblent dès lors intégrer, constituer et maintenir une structure au sein de laquelle le pouvoir se déploie et se décline, opère et crée des effets sur des personnes.

Alors qu'il considère nécessaire de démanteler la suprématie blanche, **Jasiri X** spécifie néanmoins que « *[t]he discussion of dismantling external and internalized white privilege is both necessary and timely. The existence of white privilege or white supremacy not only does harm to the black and brown people it impacts, but it does harm to white people* » (Bajer, 2016). En effet,

*[i]t is easy to see how it affects people of colour; we see the results of it on a regular basis. But the impact on white people is subtler; indicated in culture and handed down generation to generation, in a way that secures your [white people's] privilege* » (Bajer, 2016).

Cet argument est également soulevé par **Tef Poe** lorsqu'il dresse un constat des arrestations réalisées par la police du comté de Saint-Louis : « *Black people and poor white people are arrested for petty offenses on the regular* » (Tef Poe, 2014d). L'effectivité de la suprématie blanche serait alors plus ou moins subtile, mais n'épargnerait pas les personnes blanches. L'égalité et la justice sociale sont, selon **Jasiri X**, tributaires du démantèlement de la suprématie blanche, car « *[u]ntil we acknowledge race matters in our navigation of a white supremacist society, we can never reach greater equality* » (Bajer, 2016). On comprend que les inégalités

sociales basées sur la race reposent sur des articulations complexes du pouvoir, que je vais désormais explorer avec plus de précision.

## 2.2. Des stratégies de déshumanisation et de dévaluation

L'un des mécanismes du pouvoir que j'ai repérés est celui de la déshumanisation. À l'étude des articles journalistiques publiés par **Tef Poe** dans le *Riverfront Times*, il est possible d'observer une transformation graduelle dans sa façon d'aborder ce mécanisme. Alors qu'en 2012, année de lancement de sa tribune journalistique, l'artiste témoigne d'un optimisme à l'égard des relations interraciales aux États-Unis,

*I'd love to be able to show them how human we actually are. [...] We're all Americans whether we like it or not, so showing each other a bit of compassion shouldn't be a chore. We've been living together since this country's conception, and yet none of us seem to understand the power of tolerance. (Tef Poe, 2012a)*

sa perspective changera suite aux soulèvements de Ferguson. Il affirmera dès lors que « *[b]y classical definition we are still poor black people who reside in America, but we are not considered equal to fellow American citizens and lawmakers. Our hopes and dreams are not valued or respected* » (Jackson, 2014). Changement de perspective qu'il nommera lui-même suite à Ferguson :

*A year after Michael's Brown's death and the protests that followed, my perspective has shifted. I can no longer force myself to chant the words "Hands Up; Don't Shoot." We chanted this phrase assuming that white supremacy actually gave a damn about our humanity. We were ignorant to the ways of the world. (Tef Poe, 2015b)*

Ici, la suprématie blanche semble être garante du traitement réservé aux personnes noires, et la déshumanisation apparaît comme l'un des ses mécanismes. Selon les témoignages de Tef Poe, ce

mécanisme opère de différentes manières. Commentant l'issue du procès de George Zimmerman, il affirme que « *Trayvon Martin was not humanized in this courtroom* » et que « *[his] corpse was devalued in the courtroom* » (Tef Poe, 2013a). Réagissant au film *Fruitvale Station*, mettant en scène les derniers instants de la vie d'Oscar Grant, tué par un officier de police dans le métro de Seattle, l'artiste juge que

*[t]his movie gave us the chance to view Oscar Grant as a real person. We felt his joys and heartaches and we viewed the world he lived in from his perspective. He was by no means a young man without conflict and turmoil, but he was also a simplistic soul with a warm heart.* (Tef Poe, 2013b)

Ici, Tef Poe estime que la considération de la perspective d'Oscar Grant sous la forme d'un film participe à son humanisation. Tenant compte de la multidimensionnalité de Grant, l'artiste n'angélise toutefois pas ce dernier. Selon lui, ces représentations sont subversives dans la mesure où « *[t]he police aren't taught to value us; it seems that they more so view us as their omnipresent foe* » (Tef Poe, 2013b).

Ce mécanisme de déshumanisation est également abordé par **Aisha Fukushima**, car celle-ci suppose que

*it [racial discrimination]'s connected to a lot of important systems of power and oppression that keep us from being able to see one another as humans and to connect in a more profound way around our humanity. And from there, also being able to share common rights. And common freedoms for us all to have a great quality of life.* (World Citizen Artists, 2015)

Ces systèmes de pouvoir et d'oppression sont, selon elle, ce qui empêche de considérer l'humanité de certaines personnes et, ultimement, permettent d'affirmer que « *some lives matter more than others* » (Fukushima, s.d.). Le combat contre ces forces déshumanisantes est également mené par **Jasiri X** qui, appelé à justifier le titre de son album *Black Liberation*

*Theology*, revendique l'utilisation du terme *Black* plutôt que *African-American* afin de mettre la question raciale au cœur de la conversation en cours dans le mouvement :

*I just thought it fit hand in hand in terms of us embracing blackness, us fighting all over this country, really all over the world for our liberation where particularly in this country on the first lines affirming our humanity, and fighting for our liberation, have freedom.* (1Hood Media, 2016)

La puissance et l'effectivité des mécanismes de déshumanisation sont illustrées, chez **Tef Poe** et **Talib Kweli**, par le biais de métaphores animales et prédatrices. Ainsi, se référant au meurtre d'Oscar Grant, **Tef Poe** considère que ce dernier

*was shot in the back like a animal in the jungle being hunted by a predator. He was murdered and the police didn't care. [...] He was a young man that didn't deserve to die, but this means nothing to them because in their eyes people like myself and Oscar Grant are nothing more than cockroaches.* (Tef Poe, 2013b)

Empruntant aux champs lexicaux de la chasse, mais aussi des insectes illustrant l'insalubrité et le parasitisme, la violence de la dévaluation des vies des personnes noires est ici mise en évidence. De ce mécanisme de déshumanisation semblent émerger des rôles de prédateur et de proie. La proie demeure sujette à la violence du prédateur en tout temps, et aucun lieu ni moyen ne permet de garantir sa sécurité : « *[W]e also realize you are currently preparing your militia to shoot us down in the streets of our very own communities as if we are stray dogs* » (Tef Poe, 2014g). La violence du prédateur, incarnée par les forces de police, mais aussi l'absence d'imputabilité et de justice apparaît comme l'un des lieux d'articulation de l'activisme de Tef Poe : « *Mike Brown was shot down like a dog in the street, and the Ferguson police refuse to give us answers* » (Tef Poe, 2014d). Similairement, **Talib Kweli** décrit son passage à Ferguson en écrivant que « *[w]e got chased, and people next to me got tackled. The cops were tackling people like lions tackle gazelles* » (Kweli, 2014c). L'usage de métaphores animales chez ces artistes participe, en variant

les formes d'expression, à souligner la vulnérabilité des personnes noires face au pouvoir manifesté à travers les actions policières, mais pose également la question d'une domination sur et dans un environnement social qui serait naturalisée. Cette naturalisation des règles d'existence est empruntée par **Jasiri X** qui, s'inspirant d'une citation de Malcolm X, utilise cette rhétorique pour affirmer à son tour son droit à l'existence et le droit à l'existence de sa communauté :

*Malcolm X said "The first law of nature is self-preservation." We have the right to live, and so if living means that we have to fight back, if living means that if somebody is shooting us then we have to shoot back, then that's our God given right. I'm not gonna allow you to peacefully kill me. I'm gonna fight for my right to live, and I'm gonna fight for my family's right and my people's right. (1Hood Media, 2016)*

Bien qu'elle s'inspire de la rhétorique naturalisante à partir de laquelle l'opresseur assoit sa domination, cette citation met de l'avant une stratégie de survie destinée à lutter contre la vulnérabilité, à préserver et à protéger des vies à travers la mobilisation sociale.

### 2.3. Des stratégies de criminalisation

À ce mécanisme de déshumanisation viennent s'articuler des stratégies de criminalisation qui participent à l'entretien et au maintien de la suprématie blanche en accordant des traitements différentiels selon la race. À plusieurs reprises, les artistes évoquent des traitements différentiels notamment dans le cadre de leurs contacts avec la police, des arrestations auxquelles ces contacts mènent, mais aussi plus largement eu égard à la criminalisation des personnes noires. De retour de Palestine où il s'est rendu en 2014, **Jasiri X** entrevoit des similarités entre la façon dont « les personnes de couleur »<sup>33</sup> (*sic*, ma trad.) ont été opprimées aux États-Unis et dont les Palestiniens le sont aujourd'hui. Selon lui, dans les deux cas, une frange de la population est criminalisée :

---

33 Calque de l'expression « *people of color* » utilisée par l'artiste.

*[I]f a few of us congregate on the street corner, all of a sudden we're automatically labeled criminals. And over there, it's like if you're Palestinian you're labeled a terrorist until you're proved otherwise. And as African-Americans in the United States we're labeled as criminals and thugs unless we prove otherwise. And even sometime if we prove otherwise we still are treated firstly as criminals and thugs. (teleSUR English, 2015)*

L'oppression des personnes noires aux États-Unis semble ici répondre d'un processus de criminalisation au sein duquel l'ethnicité et la couleur de peau jouent des rôles d'indicateurs. Dans une situation où il était lui-même victime d'une attaque à main armée, **Tef Poe** témoigne : « *I had a gun pulled on me by a random person years ago when I lived in Tennessee. I called the police and they treated me like I was the criminal* » (Tef Poe, 2013a). Cette expérience de méfiance vis-à-vis de la police vécue par l'artiste résonne selon lui avec celle de Trayvon Martin, tué par George Zimmerman, de laquelle Tef Poe dira « *I can relate to this because it happens all the time* » (Tef Poe, 2013a). Et ce mécanisme semble également se décliner lorsque le rappeur de Saint-Louis indique que « *Darren Wilson shot down Mike Brown and the Ferguson Police Department attempted to vilify the victim* » (Jackson, 2014). Malgré la mort de la victime, Tef Poe considère que la police de Ferguson travaille à dénigrer et à calomnier la personne de Michael Brown. **Jasiri X** soulignera le paradoxe de cette situation dans sa chanson *Don't Let Them Get Away With Murder*, qu'il commentera de la manière suivante : « *Why are we being killed by those in authority at such an alarming rate? Why are we being criminalized in death like we are the killers and not the victims? Why are the perpetrators of these crimes allowed to get away with murder?* » (Jasiri X, 2015). **Talib Kweli** offre une réponse partielle à ces questionnements de Jasiri X, affirmant que les personnes noires sont criminalisées dès leur naissance, et que cela produit des conséquences sur leurs vies et sur la valeur de celles-ci :

*Black and Brown people, especially the poor, are criminalized from birth, conditioned to go from horrible public schools straight to prisons and then denied the right to simply*



*exist. This leads the justifications people make when people of color are stalked and shot down like prey.* (Kweli, 2014b)

La méfiance des artistes vis-à-vis de l'institution policière semble reposer sur l'une des articulations du pouvoir qui se matérialise dans un ensemble de règles institutionnelles qui organise la société états-unienne d'une certaine manière. La criminalisation apparaît comme un processus qui, dérivé de la suprématie blanche, opère et se décline dans de multiples milieux. Les deux prochaines sous-parties montreront certaines articulations institutionnelles et certaines articulations légales du pouvoir dans des processus de criminalisation.

### Prisons, incarcération et récidivisme

Soulevant comment la suprématie blanche s'articule, se décline et se prolonge dans le complexe carcéral industriel, **Talib Kweli** spécifie que ce dernier « *is the most dangerous pinnacle of racism. If we could get rid of the prison system, that would go a long way in tapping into the thought process that shapes the nation's negative perceptions of black men* » (Kweli, 2015). Ainsi, le système carcéral est l'une des articulations du pouvoir qui matérialise la criminalisation des personnes noires et qui produit des effets négatifs sur la perception nationale des hommes noirs. Néanmoins, l'artiste complexifie cette articulation en précisant qu'elle s'inscrit dans la continuité de la criminalisation systémique des personnes noires :

*But it's much deeper than simply getting rid of prisons. The problem is the criminalization of a people. It's all of the things that go into our entertainment and media industries, into the criminal justice system, into how the police treat us on the streets and into politics. All those things are meant to criminalize us and make us feel like our lives are less valued.* (Kweli, 2015)

Comprise ainsi, la criminalisation est une stratégie du pouvoir qui opère à travers différentes institutions, et qui participe à dévaluer les vies des personnes noires. Cette stratégie affecte ces

personnes dans leur vie quotidienne, et s'accompagne d'une crainte permanente de son déploiement par les forces de l'ordre. Tel que le confie **Tef Poe**,

*It's a really open-ended scenario where they could pull you over for virtually anything. And once you're pulled over, the way the city [of St-Louis] works is you're more than likely have a ticket attached to your name. That ticket more than likely to develop into a warrant. And then before you know it you're in jail with murderers, rapists and killers. And there's just nothing that you can do about it. (MSNBC, 2014)*

Le fichage policier, le mandat d'arrestation et l'incarcération sont des risques pouvant résulter d'une arrestation pour les personnes noires, quelle qu'en soit la raison, mais qui sont des outils policiers et administratifs à travers lesquels le pouvoir s'exerce et affecte des vies. Ces outils laissent des traces sur des individus, mais également sur les communautés desquelles ces individus proviennent. **FM Supreme** problématise l'incarcération massive au regard de la violence intracommunautaire qu'elle observe à Chicago : « *[W]ith recidivism, how are we healing our society if we're arresting people who are breaking the law or criminal... basically what I'm saying is: we cannot... you cannot arrest or wait the problem. Right? You can't lock it up. (FORA.tv, 2016).* Selon l'artiste, les conséquences sociales de l'incarcération des personnes criminalisées, en plus d'affecter ces dernières dans leurs opportunités et dans les choix s'offrant à elles suite à leur incarcération, constituent un danger pour les communautés desquelles elles proviennent. **FM Supreme** problématise la violence intracommunautaire à Chicago comme le résultat de la criminalisation, l'arrestation et l'incarcération des membres de communautés qui, contraints dans leurs opportunités à leur sortie de prison, tendent à poursuivre les activités « illégales » ou « criminelles » qui les ont entraînés en prison dans un premier temps. C'est pourquoi l'artiste lutte pour une restructuration de ces institutions et des stratégies qui les guident : « *How do we heal? You know, we're not healing it, there is no reform, it's... we need something new. We need to restructure some things* » (Zimmerman, 2016). **Tef Poe** illustrera les

conséquences sociales de l’incarcération des personnes criminalisées en précisant comment les membres des communautés, plutôt que d’être protégés par l’incarcération de criminels, sont plutôt terrorisés par les politiques d’incarcération :

*As the murder rate climbs, it is black people who are terrorized. When the rapists and the murderers are released from prison, they come home to north St. Louis and live in the same apartment buildings as we do. Nothing in this world can describe the psychiatric trauma attached to being born in the ghetto. (Tef Poe, 2015b).*

### Lois, droits et système judiciaire

**Talib Kweli** situe l’existence du système carcéral industriel dans la continuité d’une série de lois coloniales qui garantissent son effectivité contemporaine : « *The same way Jim Crow laws attempted to roll back the advances made since the abolishment of slavery, the prison industrial complex ensures that it’s easier for police to treat people of color like animals* » (Kweli, 2014b). En effet, le cadre légal dans lequel différents traitements prennent place et différentes politiques émergent semble empreint de la continuité du pouvoir colonial. Au sujet des « *Stand Your Ground laws* » promulguées par l’État de Floride afin de légaliser l’usage de la force en situation de défense vis-à-vis d’une menace, **Tef Poe** considère que « *[i]t’s becoming the 2014 version of blacks being afraid to go out in public without their freedom papers* » (Tef Poe, 2014b). Rendant explicitement compte de la continuité coloniale de ces lois, l’artiste dénonce les inégalités historiques qui leur sont sous-jacentes, ainsi que l’incapacité du système judiciaire floridien à rendre justice pour les personnes noires :

*The judicial system will close its eyes to any and all wrongdoings in the name of honoring its Stand Your Ground slave-catcher laws. These laws give utter and complete psychos like Michael Dunn and George Zimmerman enough leeway to shoot people like myself in the face in broad daylight and completely get away with it. (Tef Poe, 2014b)*

Tef Poe insiste sur la dimension coloniale du pouvoir, et sur comment ces lois participent au maintien de rapports de pouvoir inégalitaires dans la société états-unienne :

*Because of age old ridiculous laws that were founded during the prohibition era, during the slavery era, that were just never rehashed or touched because they made life a little bit more convenient for rich people, or people who come from certain backgrounds, or people who have certain skin color. (Kramer, 2014)*

Ainsi, l'appareil juridique participe historiquement à la dévaluation des vies des personnes noires et aux injustices sociales en s'articulant à des politiques et des stratégies du pouvoir criminalisantes. Ces stratégies sont notamment illustrées par **Jasiri X** qui, suite à son séjour en Palestine, compare les stratégies du pouvoir déployées en Palestine et en Israël à celles déployées aux États-Unis :

*We really witnessed an apartheid state taking place in 2014 in terms of license plates being different, you can't ride on this road if you're a Palestinian, you can't move freely through this area if you're a Palestinian, you have to walk through this checkpoint where you're dehumanized everyday. And it's very similar to these "stop and frisk" policies that we see as black Americans in New York City. (teleSUR English, 2015)*

L'inscription de ces stratégies du pouvoir dans un cadre légal, comme dans la politique du « *stop and frisk* » adoptée par la ville de New York au courant des années 80<sup>34</sup>, reproduit légalement la stigmatisation et la criminalisation des personnes noires à travers le contrôle et la surveillance des personnes racisées. Les traitements différenciés sont donc légalisés dans des processus politiques institutionnels ciblant les personnes noires, et les conséquences pouvant résulter d'une arrestation semblent, elles, couvertes par la légalité du processus d'arrestation. Selon **Tef Poe**,

---

34 La politique du « *stop and frisk* » est une politique toujours en vigueur permettant aux officiers de police d'effectuer des fouilles corporelles « raisonnables », sans mandat d'arrestation, auprès de personnes soupçonnées de crime. Cette pratique, jugée constitutionnelle par la Cour suprême des États-Unis en 1968, s'est avérée cibler disproportionnellement les personnes noires et latinas (Alexander, 2012; Barak, Flavin et Leighton, 2001). Des études ont révélé que cette disparité des fouilles était plus élevée dans les quartiers majoritairement blancs.

*police brutality is legal in America. I say to you right now that the statistics prove, and will suggest, that it is perfectly legal for police officers in America to murder unarmed people. Every 28 hours in America. Every 28 hours a person of color is murdered by a police officer.* (Channel 4 News, 2015)

Le risque d'escalade des arrestations policières, articulé au caractère inégalitaire du cadre légal visant à protéger les citoyen.nes des États-Unis, remet en question la citoyenneté des personnes noires. En effet, après la première vague de manifestations à Ferguson, Tef Poe déclare : « *I feel as if we, black people, are not considered American whatsoever* » (Tef Poe, 2014d); « *We live in America but we are clearly not included as Americans. Americans don't unleash a completely militarized force upon other Americans. Americans don't tear gas other Americans. Americans don't drive tanks over the front yards of other Americans* » (Jackson, 2014). Sans toutefois remettre en question l'appartenance citoyenne des personnes noires aux États-Unis, **Jasiri X** s'est inspiré d'une campagne de l'organisation *Dream Defenders* dans sa chanson *#NeverLovedUs* où il chante « *America Never Loved Us* ».

#### 2.4. Un contexte de guerre

Des stratégies du pouvoir jusqu'alors présentées, et des mécanismes explorés auxquels celles-ci s'articulent, dans une période marquée par la création d'un mouvement social catalysé par les meurtres à répétition d'hommes et de femmes noires aux mains de la police, semble se manifester un sentiment de guerre de l'État contre ses citoyen.nes. Dans cette partie, je montrerai comment ce sentiment se manifeste à travers les discours des artistes. Je commencerai par rendre compte du sentiment de guerre exprimé par les artistes, pour ensuite présenter comment ceux-ci et celles-ci associent les formes de violences vécues quotidiennement à du terrorisme d'État. Finalement je montrerai comment les artistes posent la question de la (dé)militarisation des forces de police. Il

est à noter que les commentaires et les témoignages de **Tef Poe** ressortent particulièrement dans cette section de l'analyse compte tenu de la proximité géographique de l'artiste avec la ville de Ferguson, et de la tribune au *Riverfront Times* dont il disposait durant les manifestations de 2014.

« *It's the war on us* »

L'inégalité des relations entre une police lourdement armée et des manifestant.es non-armé.es est mise en cause par **Tef Poe**, selon qui

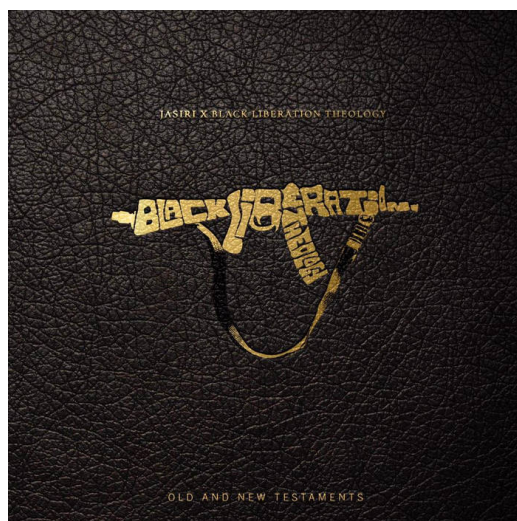
*[t]he only reason it [Ferguson]'s not a war zone is because the civilians didn't have weaponry available to us to fight back. In a war zone both parties have weapons that are capable of fighting back. We didn't have weapons. You know, all we had was hands and intellect. (GlobalGrindTV, 2014)*

Néanmoins, certains artistes n'hésitent pas à employer le vocabulaire de la guerre pour rendre compte de la violence observable dans la rue. Scandalisé par les bombardements militaires états-uniens, par l'incarcération massive d'immigrant.es d'Amérique centrale et par l'inaction gouvernementale pour enrayer la violence qui affecte les communautés noires aux États-Unis, **Jasiri X** déclare : « *It's the war on us. So it's time for us, as oppressed people, poor people, and the people that are being violently oppressed and abused to unite, come together and say no more!* » (Jasiri X, 2014a). Ainsi, l'artiste considère qu'une guerre contre les « personnes de couleur » (*sic*, ma trad.) dépasse les meurtres d'hommes noirs par la police, et que d'autres enjeux méritent d'attirer l'attention et d'être considérés :

*It's really a war on people of color. It's not even just necessarily a black issue per se, because you also have a recently four or five high profile killing of young Latinx individuals. You also have a native Americans and indigenous folks have one of the highest rates of police killing as well. So I think it's important [...] to talk about black women, because often time when black women are killed by the police it's not the same press, it's not the same... you know people rallying around them. You know people*

*question... questioning Korryn Gaines in a way that they weren't questioning Michael Brown or other individuals.* (Rising Up With Sonali, 2016)

Sorti le 27 novembre 2016, le dernier album de **Jasiri X**, *Black Liberation Theology*, présente la pochette suivante :



Interrogé sur ses motivations à représenter le titre de son album sous la forme d'un fusil automatique, Jasiri répond qu'il voulait « *reaffirm our right as black people to defend ourselves* » (1Hood Media, 2016). Il poursuit en indiquant que cette pochette, tout comme son album,

*is really my push-back to this idea that whenever violence happens upon us, whenever black people are brutalized or when Dylan Roof goes into a church in Charleston, South Carolina, and cold bloodily murders nine people, the first thing you're asking us as black people are we gonna be peaceful? And I just feel like we have every right to defend ourselves like any other group of people.* (op.cit.)

La contribution de Jasiri X relève donc d'une stratégie de défense artistique et intellectuelle à la violence et à la brutalité orientée vers les personnes noires aux États-Unis. Empruntant un symbole chargé de sens, et particulièrement dans la mesure où c'est cette arme qui est souvent dirigée vers les personnes noires dans le cas de meurtres par des officiers de police, Jasiri X le

mobilise et le retourne sous la forme d'un système de valeur qui « *encompasses our liberation, black liberation* » (IHood Media, 2016). L'arme symbolisée est donc à double usage : elle est à la fois un moyen de défense contre l'oppression et un moyen d'insurrection.

Proche de Ferguson, **Tef Poe** identifie le meurtre de Michael Brown, ainsi que les tentatives de criminalisation de la victime qui ont suivi, comme le catalyseur des manifestations urbaines :

*Young people in the city of Saint Louis viewed these reprehensible acts as a declaration of war. [...] Mike Brown sparked a universal moment of clarity for young black people. We feel as if no one in a position of power respects us.* (Jackson, 2014)

Cette « déclaration de guerre » évoquée par Tef Poe est également caractérisée par une complicité entre acteurs politiques, destinée à protéger le meurtrier de Michael Brown :

*The police in Saint Louis Missouri have decided to declare war upon people of color and Gov. Jay Nixon alongside with many other elected officials has decided to close his eyes to these atrocities. He has shielded and aided Michael Browns killer from prosecution. He has cosigned our community being brutally attacked by a uncontrollable force of wild cowboys.* (Tef Poe, 2014g)

Ce climat de guerre est marqué par des situations durant lesquelles les manifestant.es se trouvent en danger de mort face aux forces armées de l'État déployées sur le terrain. En effet, **Tef Poe** rend compte de l'absence de soutien médical aux victimes de brutalité policière dans les rues de Ferguson :

*The thing that people don't know, they're not sending medical vehicles to help us. So if somebody get hit we got to get that person to the hospital. We have to have... basically train each other to be makeshift doctors. We have street medics that literally know what to do if somebody gets hit with some. And people think like "oh yes just a rubber bullet, just tear gas." No, like, when you get hit with a rubber bullet it feels like you got hit with a real bullet. And they shoot you.* (AllHipHopTV, 2014)

Cette expérience de la violence a mené Tef Poe, ainsi que d'autres personnes présentes sur le terrain, à porter secours aux personnes ciblées par les attaques de la police :



*I've pulled children out of tear gas before, not just myself, you know, I don't want to make it unique to my experience because a lot of us went through this. I got people who I know who almost died from getting hit with rubber bullets. People who were massed to the point that they were hospitalized. » (SwaysUniverse, 2015)*

La vulnérabilité des manifestant.es, attaqué.es dans leur intégrité physique, devient symptomatique d'un conflit opposant deux parties aux forces et aux moyens inégaux. Alors que les représentations médiatiques tendent à construire une image violente et négative de manifestant.es « enragé.es », Tef Poe suggère que

*you don't see us aiming M16s at the police. You don't see us standing on top of the roof of a building with a AK-47. Yet the other night when we're out there protesting, they sent people with sniper rifles on top of the roof of the fire department to aim at us potentially if we get out of control. (GlobalGrindTV, 2014)*

Comparant les violences policières aux États-Unis et en Palestine, l'artiste affirme que les images médiatiques destinées à documenter la violence d'un conflit s'intéressent – dans les deux cas – à la violence des opprimé.es plutôt qu'à la violence des oppresseur.es :

*A Palestinian kid throws a rock at a tank, and instead of speaking out against the people who sent the tank to the village, we classify the villagers as the villains. A young black man or woman in Ferguson throws a water bottle at an armored vehicle, and suddenly they are in the wrong – as if a line of soldiers with M16s isn't occupying a suburban neighborhood. (Tef Poe, 2015a)*

Néanmoins, le raptiviste considère que « *[t]hese children might possibly throw stones at these war vehicles as a defense mechanism for their lives, but in our media that story isn't depicted* » (Tef Poe, 2015a). L'armement et le dispositif policier déployé dans les rues de Palestine et des États-Unis constituent dès lors, selon Tef Poe, des sources possibles du climat de guerre ambiant.

### Terrorisme d'État et mécanismes de peur

De ce climat de guerre, les artistes concluent que les attaques physiques et psychologiques envers les personnes noires relèvent d'un terrorisme d'État (*State-sanctioned terrorism*). **Tef Poe** dresse ce portrait explicite de la situation :

*What is happening on the ground is what is happening in any community that goes after the state the way we went at the state. We have to be clear that Ferguson was not a situation where people came out to morph into the system or to allow the system to pacify them with solutions and messaging that had nothing to do with the fact that state-sanctioned terrorism is legal in Black communities in America. The reality is that Black people are under attack, and we can't be apologetic about that. (Kitwana, 2016)*

Selon lui, la violence des forces armées constitue une réponse de l'État à la gronde des personnes noires, cibles d'attaques à répétition par les mêmes forces armées. Ces attaques, produites par les organes militarisés de l'État, et cautionnées et impunies par les instances juridiques, sont des attaques ciblant l'ensemble des personnes noires selon **Aisha Fukushima** : « *When youth in Ferguson breathe in tear gas we to smell the stench and a tear rolls down my face, when Eric Garner can't breathe, we too can't breathe* » (Fukushima, s.d.).

À ce terrorisme d'État, s'articulent des mécanismes de peur dont certains artistes rendent explicitement compte. La scène du meurtre de Michael Brown, dont le corps est demeuré sur l'asphalte durant quatre heures, illustre ce mécanisme. **Tef Poe** interprète cette scène comme un lynchage public par la police de Ferguson, comme un mécanisme de peur visible par la population et médiatisé :

*His [Michael Brown's] body lay in the streets of the Canfield Green Apartment Complex for over four hours. It was as if he was publicly lynched by the Ferguson Police Department and his body was left on display as a mechanism of fear. (Jackson, 2014)*

Discutant des conditions entourant cette même mort, **Jasiri X** ajoute que

*[a]s Mike lay bleeding in the street, he was given no first aid and no ambulance was called. He was left in the street, in the middle of a community that loved him, for over 4 hours. His body wasn't even covered up. This is terrorism — a truly American form — that, sadly, my community has experienced for many years. (Jasiri X, 2014d)*

Présent sur les lieux du meurtre de Michael Brown, **Tef Poe** a fait l'expérience directe de la terreur. Il explique de manière particulièrement puissante que le sang de Michael Brown n'a pas été nettoyé de la rue après sa mort. Selon l'artiste, cette décision (ou cette non-décision) envoie un message aux membres de la communauté :

*On my way back across the street I look down and I see a puddle of Mike Brown's blood in the middle of the street. And that's when it really hit me that they had just killed somebody there. And that they don't even serve in the dignity to wash his blood out the street. They left his blood in the street. They left his body in the street, but they also left his blood in the street. That's an aspect of the story people don't tell. It's when they picked that body up, the blood was still there. The blood was literally still in the street, still in the cracks of the street, filling the streets. I could look down, and visibly see puddles of his blood. So you can remove the body, but that blood is still sending a sign. It's still sending a message, that we killed you and we don't give a damn. We're gonna leave this here as a reminder. (KineticsLive, 2014)*

Affecté par cette menace ambiante, **Tef Poe** affirme appréhender sa propre mort : « *I personally feel that one of my arrests will result in my funeral — at home in St. Louis, or maybe abroad in a different city* » (Tef Poe, 2015b). De ce qu'il considère être une conséquence de la déshumanisation historique des personnes noires, l'artiste juge que la situation est critique: « *In America, the state has sponsored the genocide of Black Americans through many different mechanisms* » (Tef Poe, 2015c).

### (Dé)militarisation de la police

La démilitarisation de la police est l'un des combats de **FM Supreme**. Selon elle, « *we need to demilitarize the police and disarm the police. Like the police force in England* » (Reid-Cleveland,

2016), et « *abolish the police structure as we know it* » dans la mesure où celle-ci représente un danger plutôt qu'une protection, et que « *no one is being held accountable* » dans le cas de meurtres policiers (Zimmerman, 2016). Présente sur le lieu d'une tuerie, FM Supreme a notamment assisté à l'escalade de tensions entre un policier armé et des résidents du quartier choqués par la mort de leur ami. L'artiste témoigne que, rapidement, la situation s'est envenimée lorsque le policier a pris peur et a sorti son arme à feu. Selon elle,

*Bringing out a gun doesn't deescalate. That in fact escalate the situation (sic). When I'm saying demilitarize the police, disarm the police, I'm saying we need to deescalate these sudden acts that could easily turn into executions. I don't believe that every officer that kills a black person wants to, were on a mission that day to kill a black person.* (Zimmerman, 2016)

Ces recommandations de FM Supreme pour enrayer la militarisation de la police sont également formulées par **Tef Poe** pour qui l'ampleur de la menace est nationale : « *We are fighting the militarization of our neighborhood. If we fail, then this agenda will spread to other cities with a high minority populations, such as LA, Chicago, Memphis, Baltimore, New York and Detroit* » (Tef Poe, 2014d). En effet, la lutte à Ferguson est marquée par une démonstration de force de la police et de la Garde nationale dotées d'équipements militaires. Exposant la démesure de l'armement possédé par ces deux entités pour affronter des manifestants pacifiques, **Talib Kweli** considère que

*[i]t's more than ironic that the police responded to these peaceful protests with an even more audacious show of excessive force in the form of tanks and artillery more suited for a war zone. This was before any looting, rioting or burning took place, it was not a response to it* » (Kweli, 2014b).

De cette ironie émerge l'idée que l'intervention policière ne serait pas destinée à répondre à des scènes de pillages, d'émeutes et de violences. Cette conception de la présence policière comme oppressive est également soulevée par **Jasiri X** : « *I was able to witness first hand the strong-arm*

*tactics of the police and state troopers who chose to antagonize the community instead of allowing them to grieve* » (Jasiri X, 2015). Dans l'ensemble des situations évoquées dans ce paragraphe, la présence d'une police armée vient susciter la méfiance voire la colère d'une communauté endeuillée. Au-delà des altercations entre manifestant.es et autorités de l'État, la militarisation de ces dernières semble vécue comme une menace, susceptible de générer davantage de violences, ou du moins d'alimenter un climat d'hostilité.

Les appels lancés par les décideurs politiques à la police et à la Garde nationale ont transformé Ferguson en une ville militairement occupée et assiégée durant les manifestations de 2014. La population était contrainte dans ses déplacements et le réseau Internet était censuré (SwaysUniverse, 2015). **Tef Poe** témoigne : « *I woke up one morning and there were armored military vehicles stationed around the corner from my mother's house. I saw helicopters and fighter jets flying above my childhood elementary school* » (Jackson, 2014); « *Our neighborhood was occupied by the police as if they were an invading army laying siege to their enemy and pillaging the remains. Our basic civil rights were stripped away as we were treated like cattle in the name of a sick, sadistic experiment in martial law* » (op. cit.).

Ces violences dirigées envers les communautés manifestant dans les rues des États-Unis sont, selon **Aisha Fukushima**, un enjeu de taille menaçant toutes les personnes noires : « *Schisms, factions between us is like trying to break apart the earth we stand on or the divide the air we breathe.* » (Fukushima, s.d.). Ces violences lui évoquent l'idée de schismes idéologiques qui opèrent en divisant politiquement des groupes d'individus. C'est afin d'enrayer cela qu'un appel à l'unité est lancé par les artistes, notamment par **Jasiri X**, pour lutter contre la violence :

*So it's time for us, as oppressed people, poor people, and the people that are being violently oppressed and abused to unite, come together and say no more! We have the number, we have the people, we have the power! Only thing we are lacking is the unity!*

*So where I'm from in Pittsburgh we say One Hood, let's vow to come together regardless on what the issue is. If one of us is hurting, all of us is hurting! And if we all come together in unity, nobody will be hurting anymore. (Jasiri X, 2014a)*

## 2.5. Vulnérabilité et peur au-delà de la brutalité policière

Au-delà de la brutalité policière, différents mécanismes du pouvoir semblent participer au maintien de la suprématie blanche. Je présenterai ici quelques-unes des articulations de mécanismes qui participent à maintenir la vulnérabilité des personnes noires, voire à l'inscrire dans et sur des corps devenant marqués et affectés par l'exercice du pouvoir.

La crise sanitaire de Flint, Michigan, causée par des décisions politiques de réduction du budget alloué à la distribution de l'eau aux résidents de la ville est l'une des articulations discutées par les artistes. **Aisha Fukusima** a produit une chanson, nommée *Flint*, dans laquelle l'artiste souligne le fait que

*there's been corruption government-wise in terms of telling people that the water is clean and it's not; and it's endangering their health. It's like a public health issue that we need to address, a governmental issue that we need to have accountability for and to bring transparency to that. The most important thing is to show that water is a human right. (Averhart, 2017)*

Considérant que l'accès à l'eau est un droit humain, elle dénonce la corruption gouvernementale entourant les politiques instaurées et les informations diffusées à la population sur l'insalubrité de l'eau municipale. Réclamant l'imputabilité des décideurs publics, **Jasiri X** estime que la crise sanitaire, mettant en danger la vie de bébés, d'enfants et de famille, est un crime contre l'humanité :

*They knew the pipes were bad, they knew the water was bad, and not only did they allow the water to be pumped when they knew babies, and children, and families were. [...] I mean it [Flint water crisis]'s a crime against humanity. [...] The people that made these decisions should be hold accountable. (Blackout For Human Rights, 2016)*

La vulnérabilité des personnes vivant dans des conditions de pauvreté et d'insalubrité, générées par la violence des inégalités sociales, économiques et politiques, émerge, selon **FM Supreme**, d'un phénomène systémique :

*These are systemic issues. I see the violence in our communities, the inter-community violence, as a direct result of systemic poverty. And this systemic poverty which create this systemic violence as in there are systems and social needs are not being met in these communities, from education to mental health clinics that are closed, and schools being closed, and the joblessness, there is food deserts. All these things are what contribute to this desperation of our young people. (Zimmerman, 2016)*

La pauvreté systémique, selon l'artiste, génère une violence systémique dont les articulations affectent les conditions de vie des communautés vulnérabilisées, dans leur accès à l'éducation, aux soins de santé, à l'emploi, à l'alimentation, mais aussi dans le climat de violence physique que cette violence systémique instaure au sein même des communautés. FM Supreme considère elle aussi que la violence est un enjeu de santé publique :

*I look at violence as a public health issue, especially in Chicago where I'm from. When I see the violence in my community, I see there is a systemic violence, right, so I see that the structures of inequalities in our society, the lack of good jobs, in the community, a lack of good food, so these food deserts to acquire which affects your health, which affects your attitude and how you feel in the morning so you haven't [...] for breakfast, or somebody make you mad, you might just snap off, right? Because you're not even getting healthy nutrients that you need. (FORA.tv, 2016)*

Ainsi, la violence systémique produite par l'oppression et la marginalisation d'une partie de la population états-unienne, selon des traitements différentiels en raison de sa race, crée des effets concrets qui affectent la vie de cette population.

### **Discussion III : La suprématie blanche comme dispositif de pouvoir**

*The devaluing of black and brown lives is a byproduct of the prison industrial complex, which is a byproduct of severe racism, which is a byproduct of white supremacy.*

– Talib Kweli, 2015

La citation de **Talib Kweli** qui précède fut le déclencheur de la réflexion qui va suivre. Alors que j’observais que les artistes rendent compte d’une complexité de mécanismes et de stratégies à l’œuvre dans la reproduction d’oppressions et de violences structurelles, je m’interrogeais sur les conditions sociales, politiques et culturelles qui rendaient possible l’articulation de ces mécanismes et stratégies. À travers leurs engagements et leurs contributions, les artistes me semblaient établir des connexions entre des éléments hétérogènes en indiquant et en précisant comment ceux-ci s’inscrivaient dans des rapports de pouvoir historiques. En montrant explicitement comment ces mécanismes et stratégies – d’apparence hétérogènes et sans liens nécessaires entre eux – peuvent être compris comme des « sous-produits » de la suprématie blanche, Talib Kweli suggère que ceux-ci participent à l’entretien et à la préservation d’une structure de pouvoir dont le bon fonctionnement résulte en la dévaluation des vies des personnes noires. À partir de cette explication de Talib Kweli, je suis retourné à mon analyse pour réaliser que les artistes offrent des regards précis sur un ensemble de lieux, de paramètres, de mécanismes et de stratégies du pouvoir. À ce stade de ma recherche, ces regards singuliers me permettent de conceptualiser les articulations du pouvoir colonial comme des constituantes d’un dispositif particulier de pouvoir que j’appelle, dans la continuité des propos des artistes et d’une littérature spécialisée, la suprématie blanche. Une telle conceptualisation me permet de discuter de la complexité des articulations du pouvoir à l’œuvre sans toutefois les réduire en les expliquant isolément. Cela me permet également de montrer comment le pouvoir colonial opère au maintien



d'une domination sociale selon des distinctions raciales à travers des mécanismes et des stratégies hétérogènes du pouvoir.

Dans cette partie, je penserai donc l'analyse à partir d'une compréhension de la suprématie blanche comme un dispositif de pouvoir, que je chercherai dans un premier temps à définir. Par la suite, je reviendrai sur certains énoncés analysés, et terminerai en ouvrant une discussion à partir des éléments théoriques présentés dans le premier chapitre, complétés par ceux d'une littérature spécialisée.

### *Éléments du dispositif : quelques repères théoriques*

Michel Foucault définit le dispositif comme « un ensemble résolument hétérogène comportant des discours, des institutions, des aménagements architecturaux, des décisions réglementaires, des lois, des mesures administratives, des énoncés scientifiques, des propositions philosophiques, morales, philanthropiques; bref, du dit aussi bien que du non-dit » (Foucault, 1994, p. 299). Selon Foucault, le dispositif est le réseau que l'on peut établir entre divers éléments, constituant une formation dotée d'une fonction stratégique dominante. La fonction stratégique du dispositif serait assurée par des rapports de force qui orienteraient celui-ci dans des directions particulières, rendues possibles par des façons de savoir qui conditionnent le dispositif autant qu'elles peuvent en émerger (Agamben, 2007, p. 9-10). Ainsi, un dispositif n'est pas un élément seul et isolé, mais il est plutôt le réseau établi entre divers éléments hétérogènes indissociables de relations de pouvoir et de savoir qui le conditionnent. Gilles Deleuze complète Foucault en parlant d'un « ensemble multilinéaire [...] composé de lignes de nature différente », qui n'engloberait pas des systèmes dans leur ensemble, mais qui suivraient plutôt des directions et traceraient des processus « toujours en déséquilibre » dans des relations de constitution réciproque et d'influence mutuelle

(Deleuze, 2003, p. 316). Bien que la notion de dispositif diffère à bien des égards entre celle élaborée respectivement par Foucault et par Deleuze, ce dernier me permet ici d'insister sur l'instabilité, l'imprévisibilité et la non-nécessité de l'orientation et des trajectoires entreprises par un même dispositif à différents moments, ainsi que sur la sensibilité et le caractère changeant des éléments qui composent un dispositif. L'association de ces éléments, soit leur mise en réseau par le dispositif à un moment donné, devient le fruit d'un contexte déterminé par des relations de pouvoir situées dans le temps et dans l'espace. Le dispositif, conditionné et rendu possible et pertinent par des façons de savoir, affecte ces dernières à son tour en agissant de l'intérieur de relations de pouvoir, et de manière non nécessaire et fortuite, à leur infléchir une trajectoire en devenir. Néanmoins, bien que le dispositif « organise et rend possible quelque chose, il n'en garantit cependant pas l'actualisation » (Peeters et Charlier, 1999, p. 19). En effet, le dispositif fait exister un espace où quelque chose peut se produire.

Le rapport foucauldien à la subjectivité<sup>35</sup> est caractérisé par des rapports de pouvoir microphysiques changeants et insaisissables par la pensée. Selon Foucault, les relations entre les dispositifs et les sujets sont co-constitutives et inintentionnelles, et se produisent dans des rapports de pouvoir qui orientent tant les dispositifs que la production de subjectivité (Lafleur, 2015, p. 7). On observe ici l'idée selon laquelle ce ne sont pas les dispositifs qui orientent les individus, mais plutôt les individus qui s'orientent dans le dispositif. Néanmoins, l'autonomie des individus (les sujets) est définie et contrôlée à partir des conditions de leur circulation entre des dispositifs normalisants ((s.a.), 2001). Les manières d'être et de faire deviennent ainsi orientées par des dispositifs dans leur articulation stratégique à des façons de savoir historiques, qui deviennent constitutives de subjectivités et qui exercent alors un contrôle sur ces subjectivités en

---

35 Bien que les contributions formulées par Giorgio Agamben sont au cœur des discussions sur le concept de dispositif, notamment dans sa façon spécifique d'approcher la subjectivité, le concept sera ici approché sous les angles proposés par Michel Foucault et de Gilles Deleuze.

offrant les conditions de possibilité à leur exercice. Le dispositif peut être compris comme une « formation historique » disposant d'une fonction stratégique dominante, et entremêlée à des modes de « contrôle-assujettissement » de l'être humain caractérisé et déterminé par des façons de savoir qui permettent et infléchissent les trajectoires des sujets dans un monde social (Foucault, 1994, p. 299, 2001, p. 1042). Dans la mesure où un dispositif est composé d'éléments imbriqués dans des façons de savoir spécifiques, et que celles-ci sont discutées et déterminées dans des rapports de force, il s'agit alors de déceler les logiques à partir desquelles s'articulent les éléments imbriqués qui participent à infléchir les trajectoires des individus (Lafleur, 2015, p. 8).

Selon Deleuze, les dispositifs sont « des machines à faire voir et à faire parler », dans la mesure où ils créent des « courbes de visibilité » et des « courbes d'énonciation » (Deleuze, 2003, p. 317). L'auteur soutient que ce sont des « régimes de lumière » et des « régimes d'énoncé » qui donnent forme aux dispositifs et qui rendent visibles et énonçables les lignes qui composent le dispositif (*op. cit.*). Une logique de co-constitution entre les courbes rendues visibles et énonçables et le dispositif lui-même semble émerger de relations de pouvoir spécifiques et situées, dans la mesure où le dispositif permet la rencontre et l'agencement d'une manière spécifique d'éléments hétérogènes contextuellement liés, et où ces éléments en mouvement donnent une orientation et une portée au dispositif (*op. cit.*). Ainsi, le dispositif « enveloppe » les éléments qui le composent dans un ensemble unificateur, mais dont les effets de cette unification dépassent l'immédiate relation des éléments entre eux. En d'autres termes, le dispositif est une « formation historique » qui répartit le visible et l'énonçable et qui, en conséquence, produit une « époque » (Deleuze, 1986, p. 56). Le sujet devient ici « un ensemble de variables de l'énoncé » et de ce qui est historiquement énonçable (*op. cit.*, p. 62). La dimension contextuelle et sociale est ici fondamentale, dans la mesure où cette articulation entre les « régimes de lumière » et les

« régimes d'énonciation » est centrale à la distribution de la lumière qui traverse, forme, et meut les figures des dispositifs d'une manière plutôt que d'une autre. C'est ce que Deleuze appelle les « lignes de lumière » qui, conjuguées à des « lignes d'énonciation », font naître et disparaître l'objet, plutôt qu'une lumière en général qui viendrait dévoiler et rendre visible un objet préexistant (Deleuze, 2003, p. 317). On comprend que le dispositif est composé d'éléments qui lui donnent forme, et qui ne disposent pas de contours qui fermeraient ou scelleraient le dispositif tel un système. Au contraire, leurs directions sont imprévisibles et incertaines, et les bifurcations sont possibles. Les éléments qui constituent un dispositif n'étant pas assemblés dans un seul corps, ils sont plutôt maintenus ensemble dans une sorte de stratégie unificatrice contextuelle (*op. cit.*, 2003, p. 316; Foucault, 1994, p. 306).

### *Subjectivation et orientation*

À partir de ces éléments de définition, il semble que le sujet activiste incarné par les artistes étudié.es est l'une des subjectivités possibles constitutives des figures de l'engagement discutées jusqu'ici, produite en relation au dispositif de la suprématie blanche. Bien que les formes de l'engagement des artistes ne se résument pas à leur relation à la suprématie blanche, ils et elles adoptent des orientations spécifiques et conjoncturelles en fonction des trajectoires stratégiques entreprises par les mécanismes qui composent le dispositif de la suprématie blanche. Ainsi, la prise de conscience par **Tef Poe** du caractère déshumanisant de la suprématie blanche suite au meurtre de Michael Brown a produit un changement d'orientation de son engagement dans le dispositif. Sa prise de conscience d'une stratégie garantissant le fonctionnement de la suprématie blanche (la déshumanisation) a créé les conditions de possibilité à l'exercice d'une subjectivité transformée qui, plutôt que de s'affranchir du dispositif, a permis une transformation de son

engagement. Cette transformation naît d'une capacité du sujet à s'orienter dans son rapport à sa visibilité médiatisée du dispositif – ici dans des corps (policier.es, manifestant.es), dans des règlements (couvre-feu, *black out*) ou encore dans des institutions politiques (Parti démocrate, Maison blanche), dans des rapports de pouvoir négociés.

Par ailleurs, les contributions effectuées par les artistes dans leur activisme peuvent être comprises comme des « lignes » instables, imprévisibles et non nécessaires qui participent à orienter le dispositif dans des relations de pouvoir. En effet, en influençant les conditions de la mise en réseau des éléments qui composent le dispositif, en rendant visibles certaines dimensions du dispositif sous une certaine forme, les artistes interviennent dans l'assemblage qui confère au dispositif son efficacité. Dans le discours, ils et elles développent « *a langage for talking about* » (Hall, 1992, p. 201), soit un ensemble d'énoncés qui, dans leur articulation régulière, organisent des formations discursives dynamiques. En participant à la discussion sur la suprématie blanche d'un point de vue situé, les artistes en altèrent la configuration en tant que formation discursive à partir de leur subjectivité propre. Leurs stratégies d'organisation et d'éducation deviennent des modes d'intervention destinés à redéfinir les règles et les conditions d'existence de la formation discursive « suprématie blanche » à travers la discussion d'objets, de concepts, de thématiques, mais aussi d'expériences, d'institutions et de personnalités publiques dans des relations de pouvoir/savoir (Foucault, 1969). Dès lors, le changement social auquel aspirent les artistes peut être problématisé comme un ensemble d'actions participant à réorienter des « régimes de lumières » et les « régimes d'énoncés ». Les contributions et les modes d'engagement hétérogènes des artistes – dans le cadre d'une lutte sociale s'organisant dans un mouvement – constituent des « lignes de lumière » et des « lignes d'énonciation » qui transforment le dispositif à partir de considérations situées du sujet qui s'oriente dans le dispositif. Dans la mesure où

l'expérience du pouvoir par le sujet constitue un lieu de production de savoir, le sujet devient le senseur de l'efficacité et des modes de fonctionnement du dispositif. En effet, les considérations du sujet émergent d'une expérience particulière du pouvoir qui traverse le réseau constitutif du dispositif, et qui en organise la fonction stratégique dominante (Foucault, 1994).

### *Une stratégie disciplinaire*

*For reasons that may never be clear, Brown's death was a breaking point for the African Americans of Ferguson – but also for hundreds of thousands of Black people across the United States. Perhaps it was the inhumanity of the police leaving Brown's body to fester in the hot summer sun for four and a half hours after killing him, keeping his parents away at gunpoint and with dogs. "We was treated like we wasn't parents, you know?" Mike Brown Sr., said. "That's what I didn't understand. They sicced dogs on us. They wouldn't let identify his body. They pulled guns on us." Maybe it was the military hardware the police brandished when protests against Brown's death arose. With tanks and machine guns and a never-ending supply of tear gas, rubber bullets, and swinging batons, the Ferguson police department declared war on Black residents and anyone who stood in solidarity with them. (Taylor, 2016, p. 153-154)*

À partir du témoignage recueilli par Keeanga-Yamahtta Taylor auprès du père de Michael Brown, et dans la continuité de sa réflexion, il a été possible de constater, à l'analyse, le déploiement d'un ensemble de mécanismes du pouvoir autour de stratégies de déshumanisation et de dévalorisation des vies des personnes noires. Bien que la police constitue un mécanisme du pouvoir impliqué dans la mort de Michael Brown, les stratégies à l'œuvre dans le traitement du corps de Michael Brown et des manifestant.es méritent d'être prises en compte afin d'identifier certaines conditions du déploiement de la suprématie blanche. Tel que **Tef Poe** interprète la scène du meurtre de Michael Brown, l'exposition du corps non-couvert de la victime au regard du public constitue un mécanisme de peur qui s'apparente à une scène de lynchage public. Selon Foucault (2012), les dispositifs assurent une fonction de gouvernement des populations, dans leur articulation à des

technologies du pouvoir. Selon lui, « les disciplines du corps et les régulations de la population constituent les deux pôles autour desquels s'est déployée l'organisation du pouvoir sur la vie » (Foucault, 1976, p. 183). Ce pouvoir sur la vie, nommé « biopouvoir » par Foucault, correspond au mode « spécifique du pouvoir lorsque la vie entre dans ses préoccupations » (Genel, 2004, p. 1). Dans *Surveiller et punir*, l'auteur développe l'idée que « l'exercice de la discipline suppose un dispositif qui contraigne par le jeu du regard; un appareil où les techniques qui permettent de voir induisent des effets de pouvoir, et où, en retour, les moyens de coercition rendent clairement visibles ceux sur qui ils s'appliquent » (*op. cit.*, p. 173). Il y problématise la manifestation publique de l'exercice du pouvoir comme une pratique disciplinaire destinée à contrôler les populations, au cours de laquelle la visibilité du pouvoir permet l'assujettissement d'une population et le maintien d'une domination sur celle-ci. Étudiant les déclinaisons historiques du pouvoir disciplinaire, Foucault identifie l'une des techniques « qui permettent de voir » comme le « spectacle punitif », désignant une démonstration publique et organisée du pouvoir (*op. cit.*, p. 14). Alors que ces pratiques étaient courantes sous différents régimes monarchiques, celles-ci tendent à disparaître dès la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle (Foucault, 1975). Néanmoins, la scène de mise à mort de Michael Brown dont le corps est demeuré à la vue du public durant plus de quatre heures, semblent pouvoir être interprétées comme une scène de manifestation publique de l'exercice du pouvoir. Bien que la scène de la mort de Michael Brown ne soit ni d'ordre cérémonial ni organisée comme l'étaient les scènes de spectacle punitif, celle-ci rend tout de même visible une certaine discipline sur les corps. La population rassemblée autour du corps non-couvert de la victime devient, à travers le regard, spectatrice de l'exercice du pouvoir sur le corps d'une personne noire comme méthode d'assujettissement et de discipline. Taylor (2016) souligne les liens existant entre cette forme contemporaine d'exposition de la violence policière et les

lynchages publics qui avaient cours jusqu'aux années 60. Elle cite le journaliste et auteur Charles Pierce (2014) qui, dans son billet de blogue suivant les manifestations de Ferguson suggère que

*[d]ictators leave bodies in the street. Petty local satraps leave bodies in the street. Warlords leave bodies in the street, as object lessons, or to make a point, or because there isn't the money to take the bodies away and bury them, or because nobody gives a damn whether they are there or not.*

À la lumière de mon analyse, il ressort également que les enregistrements vidéos<sup>36</sup> mettant en scène la mort de personnes noires par des officiers de police, des gardes ou des vigiles tendent à constituer un « spectacle punitif » générateur d'inquiétudes voire de terreur chez les artistes. En effet, leur propre sécurité est fréquemment remise en question, et la crainte d'être la prochaine victime est également évoquée. L'idée qu'une guerre physique, mais aussi idéologique, serait en cours contre les personnes noires aujourd'hui aux États-Unis témoigne de la violence d'un système social qui, à travers la production de divisions et d'inégalités, vulnérabilise et précarise certains groupes sociaux.

### *L'exercice du pouvoir souverain*

Selon Achille Mbembe (2003), « être souverain c'est exercer son contrôle sur la mortalité et définir la vie comme le déploiement et la manifestation du pouvoir » (Mbembe, 2006, p. 29). Construisant sur le concept de « biopouvoir » de Foucault (1976), Mbembe rappelle que les mécanismes du biopouvoir « peuvent en fait être vus comme les éléments constitutifs du pouvoir de l'État dans la modernité », fonctionnant en distinguant qui doit mourir et qui doit vivre (Mbembe, 2006, p. 31). Dans des sociétés modernes postcoloniales, structurellement marquées par une pensée et des pratiques politiques historiquement développées autour de subdivisions des

---

<sup>36</sup> En tant qu'ils deviennent événements du discours.



populations selon une césure biologique raciale, le biopouvoir articule le contrôle sur la mortalité selon des distinctions raciales (Mbembe, 2006). La colonialité du pouvoir, « lorsque la vie entre dans ses préoccupations », alimente les mécanismes du biopouvoir inscrits dans le fonctionnement des États modernes, et opérants dans un dispositif suprémaciste blanc d'héritage colonial. Ainsi, alors que Foucault définit le racisme comme une technologie « visant à permettre l'exercice du biopouvoir », soit le pouvoir souverain sur la vie et sur la mort, Mbembe considère que l'exercice de cette technologie du pouvoir destinée à « réguler la distribution de la mort et de rendre possibles les fonctions meurtrières de l'État » demeure d'usage dans les sociétés modernes (*op. cit.*, p. 31). Mbembe identifie le lien entre la modernité et la terreur à différents niveaux : dans des stratégies de mise à mort des ennemis de l'État, dans un déploiement de la raison politique, et dans des récits sur la domination et l'émancipation. Selon l'auteur, l'aveuglement de la pensée moderne aux configurations prises par l'institution de l'esclavage rend caduque toute tentative de comprendre les relations entre la vie et la mort par les philosophies modernes occidentales. En rapport à des considérations philosophiques modernes, les pratiques et les imaginaires politiques demeurent générateurs d'une terreur coloniale qui, entremêlée à un imaginaire philosophique colonialiste, permet le maintien de guerres coloniales, soit « l'expression d'une hostilité absolue, qui place le conquérant face à un ennemi absolu » (*op. cit.*, p. 41).

La visibilité des meurtres de personnes noires par des officiers de police représentant le pouvoir de l'État, et l'impunité de ces actes par les institutions judiciaires, laisse croire aux artistes qu'il serait légal de tuer des personnes noires aux États-Unis. L'absence historique de considération de la valeur humaine des vies des personnes noires, articulée à un pouvoir agissant sur les corps et

sur les vies, se prolongerait aujourd'hui similairement à l'occupation coloniale dans des stratégies « de mainmise, de délimitation et de prise de contrôle physique et géographique » sur le territoire, les relations sociales et spatiales des sujets du pouvoir colonial (Mbembe, 2006, p. 42). La structure coloniale des imaginaires politiques est ici saisissable à travers des méthodes différentielles de gestion de l'espace selon des distinctions raciales. Sherene Razack (2002) documente comment les sociétés nord-américaines demeurent empreintes d'un pouvoir colonial qui reproduit l'occupation, la conquête et la domination territoriales dans une gestion souveraine du territoire selon un cadre légal. L'auteure considère que l'espace est un construit social, et que le racisme est produit et reproduit dans des stratégies de gestion de l'espace qui façonnent les corps, les orientent et définissent les conditions de leur circulation. L'articulation légale du pouvoir colonial est identifiée par **Talib Kweli**, **Tef Poe** et **Jasiri X** dans des lois contemporaines, telles que les « *Stand Your Ground laws* » promulguées par l'État de Floride ou la politique du « *stop and frisk* » adoptée dans l'État de New-York. Ces pratiques de contrôle et de surveillance de la circulation des personnes dans l'espace, dans leur articulation à la colonialité du pouvoir, inscrivent la stigmatisation et la criminalisation des personnes noires dans un cadre légal. Selon Jared Sexton (2010), ces pratiques s'inscrivent dans une tendance à l'institutionnalisation de l'état d'exception à travers l'ordre politico-judiciaire des États-nations modernes. Cette stratégie permet au pouvoir souverain d'opérer en suspension du droit positif. Ainsi, l'effectivité de processus de différenciation raciale dans les sociétés postcoloniales contemporaines demeure génératrice d'oppression à travers un ensemble de pratiques sociales et légales (Razack, 2002).

Reprenant la description de la spatialisation de l'occupation de l'espace formulée par Frantz Fanon (1961), dans *Les damnés de la terre*, Mbembe rappelle que l'occupation coloniale implique avant tout « une division de l'espace en compartiments » (Mbembe, 2006, p. 43). Il

poursuit : « La ville du colonisé, ou du moins la ville indigène, le village nègre, la médina, la réserve est un lieu mal famé, peuplé d'hommes mal famés. On y naît n'importe où, n'importe comment. On y meurt n'importe où, de n'importe quoi » (Fanon, 1961, dans Mbembe, 2006, p. 43). L'image de la ville du colonisé est frappante, dans la mesure où celle-ci met en perspective la ségrégation raciale aux États-Unis sous un angle colonial. Cette image résonne avec les stratégies politiques aux États-Unis documentées par Marc Lamont Hill (2016), destinées à prévenir la mobilité des personnes noires vers les banlieues, telles que l'adoption de règles de zonage interdisant la construction d'usine requérant une main-d'œuvre peu qualifiée. Hill montre comment les environnements urbains ont été construits concomitamment à des préoccupations d'ordres raciales, et comment ces environnements sont aujourd'hui les lieux de violences et d'inégalités profondes. Cette idée d'une occupation coloniale des territoires ségrégués habités majoritairement par des personnes noires émerge des discours des artistes. Ceux-ci et celles-ci abordent même cette problématique sous un angle global plutôt que local. De retour de Palestine, **Jasiri X** note que l'armement et les points de contrôle construits par l'État d'Israël pour occuper les territoires palestiniens et contrôler la population palestinienne sont également déployés à Ferguson. **FM Supreme** identifie des inégalités spatialement inscrites, telles que les déserts alimentaires, l'accès à de bonnes écoles ou à des soins de santé, comme des conséquences de traitements différentiels. **Aisha Fukushima** estime que la crise sanitaire de Flint, dont la majorité de la population est noire, est un enjeu de santé publique résultant de corruption et de négligences gouvernementales impunies.

Selon Mbembe, « la souveraineté est la capacité de définir qui a une importance et qui n'en a pas, qui est dénué de valeur et aisément remplaçable, et qui ne l'est pas » (Mbembe, 2006, p. 43). Dès lors, les stratégies du pouvoir organisant les espaces majoritairement peuplés par les personnes

noires aux États-Unis peuvent être identifiées, au regard de l'idée que la compartimentation de l'espace suppose la mise en place de bornes et de frontières internes, comme de stratégies génératrices d'inégalités sociales. Ces stratégies opèrent comme des mutations postcoloniales de la violence exercée dans la ville du colonisé à laquelle Fanon se réfère, et organisent, dans des processus de différenciations sociale et raciale, un écart de valeur entre les personnes noires et les personnes blanches<sup>37</sup> (Glaude, 2016b), la déshumanisation et l'indifférence vis-à-vis de la violation des droits de base des personnes noires (Hartman, 1997), ou encore la négligence systémique à l'égard de la vulnérabilité et de la précarité sociales vécues par les personnes noires aux États-Unis (Hill, 2016). Les bornes et les frontières internes mises en place afin d'assurer la division de l'espace et de maintenir l'occupation et la domination coloniale sur celui-ci, dépassent ainsi les casernes et les postes de police.

Les discours des artistes, discutés à la lumière des concepts et des propositions formulés dans des littératures académiques spécialisées, ont montré certaines ramifications de la colonialité du pouvoir et leurs impacts sur la vie des personnes noires aux États-Unis. À partir de stratégies de déshumanisation et de criminalisation opérant à partir de mécanismes du pouvoir sophistiqués, nous avons pu observer certains lieux à partir desquels la colonialité du pouvoir opère en articulation au dispositif de la suprématie blanche. En agissant sur l'organisation de l'espace, sur les ressources disponibles ou sur les conditions d'accès à celles-ci, le pouvoir colonial semble persister à définir les conditions mêmes de la circulation spatiale des personnes noires, de leur

---

37 Eddie S. Glaude (Glaude, 2016a, 2016b) utilise l'expression « *value gap* » pour désigner la croyance selon laquelle les personnes blanches comptent plus que les personnes noires, et qui traverse un ensemble d'aménagements sociaux, de pratiques politiques, de réalités économiques en organisant les conditions matérielles d'existence. Glaude écarte l'idée selon laquelle un écart entre des idéaux et des pratiques serait au cœur du racisme, pour soutenir que celui-ci, hiérarchisant la valeur des vies dans des processus de différenciation raciale, est inhérent et essentiel à la société états-unienne.

existence sociale et, ultimement, de la valeur de leurs vies. La violence raciale se manifeste ainsi au-delà de la violence policière, et trouve ses racines dans une philosophie politique d'héritage colonial qui, au-delà de pratiques coercitives, organise les vies des personnes noires dans la violence.

## Conclusion

*These are war zones of the mind that play out in the street.*

– Judith Butler, 2015

*The tradition of the oppressed teaches us that the “state of emergency” in which we live is not the exception but the rule.*

– Walter Benjamin, *These on the Philosophy of History*, 1940

Dans ce mémoire, mon objectif était d’analyser comment l’activisme prend forme et s’organise chez des artistes engagé.es dans une lutte politique contemporaine. Pour cela, j’ai étudié comment le mouvement *Black Lives Matter* rend possibles l’engagement, la participation et la mobilisation citoyenne et communautaire selon des dynamiques, des formes d’intervention et des perspectives particulières. Les énoncés formulés et articulés par les artistes étudié.es m’ont permis d’accéder à des mondes vastes et complexes, et à soulever certaines singularités de l’engagement social chez cinq artistes rap engagé.es dans le mouvement social (Bonilla et Rosa, 2015).

Alors que le hip-hop a historiquement été fécond de contestations et d’expressions alternatives à l’égard de normes sociales, les artistes étudié.es dans ce mémoire ont montré comment il peut aujourd’hui servir d’outil d’organisation et d’expression dans le cadre d’une lutte sociale. Préoccupé.es par la vulnérabilité sociale, culturelle, politique et économique de leurs communautés dans une société états-unienne marquée par des injustices symptomatiques d’un racisme systémique, les artistes développent leur activisme autour des préoccupations qui émergent directement des communautés. Ces dernières sont au cœur de l’engagement des artistes, dont l’activisme s’organise dans des stratégies d’*empowerment* individuel et collectif, de conscientisation, d’éducation et de libération sociale. Le travail réalisé par les artistes au sein des

communautés et d'organisations sur le terrain est porté par la conviction que le changement social passe par la participation et la contribution citoyenne directe. L'analyse a montré que cette approche entraîne une redéfinition de certaines notions d'un point de vue situé, telles que des notions de violence, d'amour, de démocratie ou de désobéissance civile. Ces reconceptualisations réalisées du point de vue du sujet subalterne, produit de la différence coloniale, permettent d'organiser et d'effectuer la critique d'un pouvoir colonial dont la continuité demeure génératrice d'oppressions et d'injustices sociales.

Selon Frank Wilderson (2015), la lutte sociale en cours constitue une lutte pour la libération sociale, inscrite dans une stratégie de renouvellement de l'expérience humaine. Comme l'indiquaient **Tef Poe** et **Jasiri X**, la lutte n'est pas destinée à montrer l'humanité des personnes noires. En effet, la portée d'une revendication de leur humanité demeure contrainte par les articulations d'un pouvoir colonial qui opère, à travers des mécanismes et des stratégies, au maintien de la suprématie blanche comme dispositif de pouvoir. Plutôt, la lutte consiste, sur le terrain, à combattre les stratégies du pouvoir déployées pour générer un état de mort social – inhérent au projet colonial et au schisme idéologique portés par la philosophie moderne dans sa conceptualisation de l'humanité (*op. cit.*). C'est ainsi que, selon Eddie Glaude (2016b), le mouvement *Black Lives Matter* travaille à la formulation d'une façon d'être au monde au-delà du cadre de la politique électorale. En effet, les voix véhiculées dans le mouvement constituent des pistes d'intervention idéologique, organisées par le travail d'acteurs sociaux et d'actrices sociales mobilisé.es au plus près de lieux d'énonciation. Dans ce mémoire, il est apparu que le travail d'organisation des artistes, destiné à cultiver et à inspirer la production d'énoncés critiques d'un point de vue situé, s'inscrit dans une stratégie de libération des esprits de la violence d'une

philosophie politique coloniale oppressive et subalternisante. Dans la continuité des vagues de mobilisations résistantes qu’a connues le pays, telles que la lutte contre l’esclavage ou suite aux destructions générées par la Guerre Civile, Glaude entrevoit aujourd’hui la possibilité de redéfinir la notion de démocratie et de changer le discours de la nation états-unienne dans la pratique d’une nouvelle démocratie organisée autour d’organisations permettant une participation citoyenne inclusive. En cela, la lutte actuelle développe une reconfiguration de pratiques démocratiques, dont certaines ont préalablement été introduites par des mouvements sociaux contemporains. La pluriversalité des expériences et des histoires locales, et la diversité épistémique valorisées et cultivées par ces organisations, rendent possible de déconstruire les principes modernes d’organisation du savoir, et de « réinstaurer la nature expérimentale de la connaissance et de l’origine de toute théorie de la vie humaine » (Tlostanova, 2015, p. 14). Cette redéfinition décoloniale critique de la démocratie « sur la base des pratiques, cosmologies et épistémologies du sujet subalterne », induit néanmoins des stratégies de résistance au pouvoir qui s’exerce sur les corps et sur la vie. Les artistes ont montré qu’un engagement social requiert une mobilisation sur le terrain des corps historiquement et conceptuellement exclus dans un projet philosophique et idéologique, en dépit des dangers que la violence des mécanismes œuvrant à la préservation de la compartimentation sociale de l’espace représente. Selon **Talib Kweli** (2014b), « *[w]e can’t afford to put peace above justice. As the great historian Howard Zinn said, “protest beyond law is not a departure from democracy, it’s absolutely essential to it”* ».

### *Limites de l’analyse*

D’une part, en dépit du caractère intersectionnel du mouvement social *Black Lives Matter*, mon analyse manque à tenir compte de la centralité des personnes noires *queer* et trans dans son



organisation. Alors que Taylor (2016) souligne que le mouvement se constitue autour du développement d'organisations « *grassroots* » intersectionnelles, et bien que des enjeux de genre, d'orientation sexuelle, de classe sociale et de santé mentale traversent les discours des artistes, l'analyse de discours effectuée ne m'a pas permis de suivre cette voie. De plus, il me semble que l'analyse réalisée dans ce mémoire n'a pas été en mesure d'insister spécifiquement sur la centralité des enjeux de genre dans le mouvement social. En effet, bien que les artistes singularisent le mouvement au regard de la centralité des femmes dans les organisations sur le terrain – tout en rappelant que les femmes ont joué un rôle clé dans les luttes historiques précédentes –, et malgré qu'une telle problématisation soit proposée dans la littérature spécialisée ayant émergé depuis 2013, la centralité des femmes noires dans le mouvement demeure discrète tout au long de ce mémoire. Toutefois, il est important de souligner que chaque artiste étudié.e tient compte de cette dimension d'une manière ou d'une autre dans le discours, et que l'analyse descriptive réalisée dans ce travail parvient à le montrer à quelques reprises.

D'autre part, dès la lecture du corpus, mon choix a été de ne pas découper l'analyse des pratiques artistiques et des pratiques activistes, car les artistes ne le font pas. Toutefois, mon analyse effectue tout de même un découpage en ne considérant pas les productions musicales rap dans la production des discours des artistes. Cela vient supposer et présumer qu'il existe une cohérence, une linéarité et une continuité entre les propos activistes et les propos tenus par les rappeurs et les rappeuses dans leur art. Ainsi, il serait pertinent de s'intéresser à l'écart qu'il pourrait exister entre les pratiques activistes auxquelles j'ai eu accès, et les pratiques artistiques. Le « je » artistique est-il similaire au « je » activiste? Dans quelle mesure la performance artistique serait-elle porteuse d'une forme de mise en scène?

## *Ouverture*

À l'issue de ce travail, il m'apparaît que certaines pistes seraient désormais pertinentes à interroger au regard de la recherche réalisée. J'en propose ici deux. Dans un premier temps, dans l'idée de poursuivre la discussion précédemment ouverte sur le sentiment de guerre exprimé par les artistes, les travaux sur l'*affect* et sur le rôle des émotions dans la vie publique réalisés par Ann Cvetkovich (2003, 2007, 2012) semblent constituer une piste d'approfondissement possible. En effet, en s'intéressant aux expériences quotidiennes d'activistes et d'artistes lesbiennes, notamment, l'auteur montre comment des cultures publiques viennent à se former à travers l'engagement, la performance et l'action citoyenne. Cvetkovich développe une perspective sociologique et historique sur la violence épistémique, et propose de redéfinir l'état des *affects* négatifs pour les transformer en ressources d'action politique. En d'autres termes, elle propose de repenser la vie politique et la collectivité dans une perspective féministe et *queer* afin d'approcher les identités politiques comme construites en relation à des structures émotionnelles et sensibles, et à travers des formes culturelles d'expression et d'affiliation plurielles (Cvetkovich, 2007). Ses travaux semblent donc offrir un angle d'étude pertinent pour approfondir les pratiques activistes et citoyennes singulières qui émergent en réponse à la violence de la colonialité du pouvoir, et dont certains éléments ont traversé mon analyse.

Dans un second temps, dans la continuité de la discussion relative à l'engagement social et politique des artistes, et à la lumière de ce que celle-ci m'a permis d'apprendre, il serait intéressant d'étudier comment les performances musicales d'artistes rap, engagés d'une manière ou d'une autre dans le mouvement social *Black Lives Matter*, peuvent être problématisées. Tandis que je me suis intéressé à comment l'activisme prend forme et s'organise chez les artistes, et dans la mesure où il est apparu que les pratiques artistiques des artistes se

définissent autour de leur activisme, je m'interroge désormais sur les modalités de l'engagement et sur les modes d'interpellations mises de l'avant par les artistes dans le cadre de leurs performances artistiques. En effet, les éléments que la recherche a rendu visibles constituent des séries de médiations politiques qui peuvent traverser la pratique musicale des artistes engagé.es, sous une forme ou une autre, parfois de manière tacite, invisible ou inaudible. Les recherches menées par Martin Lussier (2008; 2014) permettent notamment d'interroger comment l'engagement musical articule des modes de performance et d'interpellations desquels différentes pratiques et actions peuvent émerger et se définir.

## Références bibliographiques et médiagraphiques

### Bibliographie

Agamben, Giorgio. (2007). *Qu'est-ce qu'un dispositif?* Rivages.

Akom, A. A. (2009). Critical Hip Hop Pedagogy as a Form of Liberatory Praxis. *Equity & Excellence in Education*, 42(1), 52-66. doi:10.1080/10665680802612519

Alcoff, Linda. (1991). The problem of speaking for others. *Cultural critique*, (20), 5–32.

Alexander, Michelle. (2012). *The new Jim Crow: mass incarceration in the age of colorblindness*. New York : New Press.

Allor, Martin et Gagnon, Michelle. (1994). *L'état de culture: généalogie discursive des politiques culturelles québécoises* (vol. 1). Groupe de recherche sur la citoyenneté culturelle.

Alvarez, Lizette et Buckley, Cara. (2013, 13 juillet). Zimmerman Is Acquitted in Trayvon Martin Killing. *The New York Times*. Repéré à <http://www.nytimes.com/2013/07/14/us/george-zimmerman-verdict-trayvon-martin.html>

Anzaldúa, Gloria. (1987). *Bordelands/La frontera*. San Francisco, CA : Aunt Lute.

Barak, Gregg, Flavin, Jeanne et Leighton, Paul. (2001). *Class, race, gender and crime: social realities of justice in America*. Los Angeles, CA : Roxbury Pub. Co.

Bilge, Sirma. (2015). Le blanchiment de l'intersectionnalité. *Recherches féministes*, 28(2), 9. doi:10.7202/1034173ar

BLM. (s.d.). Black Lives Matter Freedom & Justice for all Black Lives. Repéré à <http://blacklivesmatter.com/>

Butler, Judith. (2015, décembre 1). What's Wrong With « All Lives Matter »? (Interview by George Yancy). *Opinionator*. Consulté à l'adresse <http://opinionator.blogs.nytimes.com/2015/01/12/whats-wrong-with-all-lives-matter/>

- Bonilla, Yarimar et Rosa, Jonathan. (2015). #Ferguson: Digital protest, hashtag ethnography, and the racial politics of social media in the United States. *American Ethnologist*, 42(1), 4-17. doi:10.1111/amet.12112
- Bouteldja, Houria. (2016). *Les Blancs, les Juifs et nous: vers une politique de l'amour révolutionnaire*. Paris: La Fabrique éditions.
- Calvès, Anne-Emmanuelle. (2010). « Empowerment » : généalogie d'un concept clé du discours contemporain sur le développement. *Revue Tiers Monde*, (200), 735-749. doi:10.3917/rtm.200.0735
- Castells, Manuel. (2015). *Networks of Outrage and Hope: Social Movements in the Internet Age*. Cambridge, UK ; Malden, MA : Polity.
- Cervantes, Marco Antonio et Saldaña, Lilian Patricia. (2015). Hip hop and nueva canción as decolonial pedagogies of epistemic justice. *Decolonization: Indigeneity, Education & Society*, 4(1). Repéré à <http://decolonization.org/index.php/des/article/view/22167/18473>
- Chang, Jeff. (2005). *Can't stop, won't stop: a history of the hip-hop generation*. New York : Picador.
- Chang, Jeff. (2016). *We gon' be alright: notes on race and resegregation* (First edition). New York : Picador.
- Clay, Andreana. (2006). « All I Need Is One Mic »: Mobilizing Youth for Social Change In the Post-Civil Rights Era. *Social Justice*, 33(2 (104)), 105-121.
- Clay, Andreana. (2012). *The Hip-Hop Generation Fights Back: Youth, Activism and Post-Civil Rights Politics*. New York : NYU Press.
- Cohen, Cathy J. (1997). PUNKS, BULLBABGERS, AND WELFARE QUEENS: The Radical Potential of Queer Politics? *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies*, 3, 437-465.
- Couldry, Nick. (2010). *Why voice matters: culture and politics after neoliberalism*. Los Angeles, CA ; London : SAGE.

- Craddock-Willis, Andre. (1989). Rap Music and the Black Musical Tradition: A Critical Assessment. *Radical America*, 23(4), 29–37.
- Cvetkovich, Ann. (2003). *An archive of feelings: trauma, sexuality, and lesbian public cultures*. Durham, NC : Duke University Press.
- Cvetkovich, Ann. (2007). Public Feelings. *South Atlantic Quarterly*, 106(3), 459-468. doi:10.1215/00382876-2007-004
- Cvetkovich, Ann. (2012). *Depression: a public feeling*. Durham, NC : Duke University Press.
- Davis, Angela Y. (2016). *Freedom is a constant struggle: Ferguson, Palestine, and the foundations of a movement*. Chicago, IL : Haymarket Books.
- Deen, Freelon, McIlwain, Charlton D. et Clark, Meredith D. (2016, 29 février). Beyond the hashtags: #Ferguson, #Blacklivesmatter, and the online struggle for offline justice. Repéré à <http://cmsimpact.org/resource/beyond-hashtags-ferguson-blacklivesmatter-online-struggle-offline-justice/>
- Deleuze, Gilles. (1986). Les strates ou formations historiques: le visible et l'énonçable (savoir). Dans *Foucault* (p. 55–75). Paris : Éditions de Minuit.
- Deleuze, Gilles. (2003). Qu'est-ce qu'un dispositif? Dans *Deux régimes de fous et autres textes* (p. 316-325). Paris : Éditions de Minuit.
- DiAngelo, Robin. (2011). White fragility. *The International Journal of Critical Pedagogy*, 3(3), 54-70.
- Dimitriadis, Greg. (2004). *Performing identity, performing culture: Hip Hop as text, pedagogy, and lived practice*. New York, NY : Lang.
- Du Bois, W. E. B. (1903). *The souls of black folk*. Cambridge, MA : University Press.
- Durocher, Myriam. (2016). Analyse discursive des enjeux de pouvoir produisant le politicien célèbre au Québec : défis et stratégies dans l'utilisation d'une approche méthodologique. *Recherches Qualitatives*, (19), 7-22.

- Dussel, Enrique. (2001). *Hacia una filosofía política crítica*. Bilbao: Desclée de Brouwer.
- Dyson, Michael Eric. (2003). *Holler if you hear me: searching for Tupac Shakur*. New York : Basic Civitas Books.
- Dyson, Michael Eric et Daulatzai, Sohail. (2010). *Born to use mics: reading Nas's Illmatic*. New York : Basic Civitas Books.
- Fanon, Frantz. (1961). *Les damnés de la terre*. Paris : La Découverte.
- Forman, Murray. (1994). « Movin' closer to an independent funk »: Black Feminist Theory, Standpoint, and Women in Rap. *Women's Studies*, 23(1), 35-55.
- Forman, Murray. (2002). *The 'Hood Comes First: Race, Space, and Place in Rap and Hip-Hop*. Middletown, CT : Wesleyan University Press.
- Foucault, Michel. (1969). *L'archéologie du savoir*. Paris : Gallimard.
- Foucault, Michel. (1972). « Les intellectuels et le pouvoir », entretien avec Gilles Deleuze. *L'arc*, (49 (2e trimestre)).
- Foucault, Michel. (1975). *Surveiller et punir. Naissance de la prison*. Paris : Gallimard.
- Foucault, Michel. (1976). *La volonté de savoir*. Paris : Gallimard.
- Foucault, Michel. (1994). Le jeu de Michel Foucault. Dans *Dits et écrits II, 1976-1988* (vol. III, p. 298-329). Paris : Gallimard.
- Foucault, Michel. (2001). Le sujet et le pouvoir. Dans *Dits et écrits II, 1976-1988* (Gallimard, p. 1041-1062). Paris.
- Foucault, Michel. (2012). *Il faut défendre la société. Cours au collège de France (1975-1976)* (Édition numérique).
- Freire, Paulo. (1980). *Pédagogie des opprimés ; suivi de Conscientisation et révolution*. Paris : Maspero.

- Genel, Katia. (2004). Le biopouvoir chez Foucault et Agamben. *Methodos. Savoirs et textes*, (4). doi:10.4000/methodos.131
- Georgetown University. (2014). *A Conversation with Nas and Michael Eric Dyson*. Gaston Hall, Georgetown University. Repéré à <https://www.youtube.com/watch?v=vli5YcY5zNQ>
- Gilroy, Paul. (1991). « *There ain't no black in the Union Jack* »: *the cultural politics of race and nation*. Chicago, IL : University of Chicago Press.
- Glaude, Eddie S. (2016a). America's Racial 'Value Gap': A Two-Part Conversation with Bill Moyers. *Princeton African American Studies*. Repéré à <http://aas.princeton.edu/blog/publication/americas-racial-value-gap/>
- Glaude, Eddie S. (2016b). *Democracy in Black: how race still enslaves the American soul*. New York : Crown Publishers.
- Grosfoguel, Ramón. (2010). Vers une décolonisation des « uni-versalismes » occidentaux: le « pluri-versalisme décolonial », d'Aimé Césaire aux zapatistes. *Cahiers libres*, 119–138.
- Grossberg, Lawrence. (1986). On Postmodernism and Articulation An Interview with Stuart Hall. *Journal of Communication Inquiry*, 10(2), 45-60. doi:10.1177/019685998601000204
- Guilbault, Jocelyne. (2007). *Governing sound: the cultural politics of Trinidad's Carnival musics*. Chicago, IL : University of Chicago Press.
- Gupta, Akhil et Ferguson, James. (1997). *Culture, Power, Place: Explorations in Critical Anthropology*. Durham, NC ; London : Duke University Press.
- Hall, Stuart. (1980). Race, articulation and societies structured in dominance. Dans *Sociological Theories: Race and Colonialism* (p. 305-345). Paris : United Nations Educational Scientific and Cultural Organization.
- Hall, Stuart. (1992). The West and the Rest: Discourse and Power. Dans S. Hall et B. Gieben (dir.), *Formations of Modernity* (p. 184-227). Cambridge ; Malden, MA : Polity Press.



- Hall, Stuart. (1993). What Is This « Black » in Black Popular Culture? *Social Justice*, 20(1/2 (51-52)), 104-114.
- Harding, Sandra G. (2004). Introduction: Standpoint Theory as a Site of Political, Philosophic, and Scientific Debate. Dans S. G. Harding (dir.), *The Feminist Standpoint Theory Reader: Intellectual and Political Controversies*. London ; New York, NY : Routledge.
- Hartman, Saidiya V. (1997). *Scenes of subjection: Terror, slavery, and self-making in nineteenth-century America*. Oxford ; New York, NY : Oxford University Press.
- Herrera Arango, Álvaro Diego. (2014). *INDIGENOUS KNOWLEDGES AND POWER IN FRICTION WITH HUMAN RIGHTS AND DEVELOPMENT DISCOURSES: The Case of the Witoto Ethnic Safeguarding Plan in the Colombian Amazon* (Thèse de doctorat, Université de Montréal). Repéré à <https://papyrus.bib.umontreal.ca/xmlui/handle/1866/11621>
- Hill Collins, Patricia. (1986). Learning from the Outsider Within: The Sociological Significance of Black Feminist Thought. *Social Problems*, 33(6), S14-S32. doi:10.2307/800672
- Hill Collins, Patricia et Bilge, Sirma. (2016). *Intersectionality*. Cambridge, UK ; Malden, MA : Polity Press.
- Hill, Marc Lamont. (2016). *Nobody: Casualties of America's War on the Vulnerable, from Ferguson to Flint and Beyond*. New York, NY : Atria Books.
- hooks, bell. (1992). *Black looks: race and representation*. Boston, MA : South End Press.
- hooks, bell (1994). *Teaching to transgress: education as the practice of freedom*. New York, NY : Routledge.
- hooks, bell. (2014). *Talking Back: Thinking Feminist, Thinking Black*. New York, NY : Routledge.
- Jenkins, Sacha. (2015). *Fresh Dressed*. Documentaire.

- Juris, Jeffrey S. (2012). Reflections on #Occupy Everywhere: Social media, public space, and emerging logics of aggregation: Reflections on #Occupy Everywhere. *American Ethnologist*, 39(2), 259-279. doi:10.1111/j.1548-1425.2012.01362.x
- Kimminich, Eva. (1999). Reformuler sa réalité sociale en chantant. Construction d'une conscience de classe : Les chansons censurées du café-concert parisien (1850-1914) et le rap français contemporain (1982-1998). *Regards sociologiques*, (17/18), 71–84.
- King, Jamilah. (2015, 1 mars). The women behind #blacklivesmatter. *The California Sunday Magazine*. Repéré à <https://stories.californiasunday.com/2015-03-01/black-lives-matter/>
- Kitwana, Bakari. (2003). *The Hip-Hop Generation: Young Blacks and the Crisis in African-American Culture*. New York, NY : Basic Civitas Books.
- Lafleur, Sylvain. (2015). Foucault, la communication et les dispositifs. *Communication. Information médias théories pratiques*, (vol. 33/2). doi:10.4000/communication.5727
- Lamoureux, Ève. (2009). *Art et politique: nouvelles formes d'engagement artistique au Québec*. Montréal : Éditions Écosociété.
- Leduc, Véronique. (2015). *C'est tombé dans l'oreille d'une Sourde : la sourditude par la bande dessinée* (Thèse de doctorat, Université de Montréal). Repéré à <https://papyrus.bib.umontreal.ca/xmlui/handle/1866/18443>
- Lipsitz, George. (1994). *Dangerous crossroads: popular music, postmodernism, and the poetics of place*. London ; New York, NY : Verso.
- Lussier, Martin. (2008). La scène punk montréalaise. *Volume !. La revue des musiques populaires*, (6 : 1-2), 221-236. doi:10.4000/volume.369
- Lussier, Martin. (2014). Scène, permanence et travail d'alliance : Le cas de la scène musicale émergente de Montréal. *Cahiers de recherche sociologique*, (57), 61-78. doi :10.7202/1035275ar

- Lussier, Martin. (2016). « Brandir le poing » : Média, engagement et « musiques émergentes ». *Kinephanos : Revue d'études des médias et de culture populaire / Journal of media studies and popular culture*, 6(1), 114-130.
- Lyotard, Jean-François. (1979). *La condition postmoderne: rapport sur le savoir*. Paris : Éditions de Minuit.
- Mbembe, Achille. (2003). Necropolitics. *Public Culture*, 15(1), 11-40. doi:10.1215/08992363-15-1-11
- Mbembe, Achille. (2006). Nécropolitique. *Raisons politiques*, 21(1), 29-60. doi:10.3917/rai.021.0029
- Melkote, Srinivas R. (2000). Reinventing Development Support Communication to Account for Power and Control in Development. Dans K. G. Wilkins (dir.), *Redeveloping Communication for Social Change: Theory, Practice, and Power* (p. 39-54). Lanham, MD : Rowman & Littlefield Publishers.
- Melucci, Alberto. (1980). The new social movements: A theoretical approach. *Social science information*, 19(2), 199–226.
- Melucci, Alberto. (1985). The symbolic challenge of contemporary movements. *Social research*, 789–816.
- Mignolo, Walter. (2012). *Local histories/global designs: Coloniality, subaltern knowledges, and border thinking*. Princeton, NJ : Princeton University Press.
- Mignolo, Walter et Tlostanova, Madina V. (2006). Theorizing from the Borders Shifting to Geo- and Body-Politics of Knowledge. *European Journal of Social Theory*, 9(2), 205–221. doi:10.1177/1368431006063333
- Neveu, Érik. (2005). *Sociologie des mouvements sociaux*. Paris : Découverte.
- Ninacs, William A. (2008). *Empowerment et intervention: développement de la capacité d'agir et de la solidarité*. Québec : Les Presses de l'Université Laval.

- Peeters, Hugues et Charlier, Philippe. (1999). Contributions à une théorie du dispositif. *Hermès, La Revue*, (3), 15–23.
- Pérez de Armiño, Murguialday et Eizagirre, Marlen. (2006). Diccionario de acción humanitaria y cooperación al desarrollo. *Investigación-Acción-Participativa*. Repéré à [http://cmap.upb.edu.co/rid=1196382626371\\_80578885\\_307/IAP%202.doc](http://cmap.upb.edu.co/rid=1196382626371_80578885_307/IAP%202.doc)
- Perry, Imani. (2004). *Prophets of the hood: politics and poetics in hip hop*. Durham, NC : Duke University Press.
- Pierce, Charles P. (2014, 22 août). The Body in the Street. *Esquire*. Repéré à [http://www.esquire.com/blogs/politics/The\\_Body\\_In\\_The\\_Street](http://www.esquire.com/blogs/politics/The_Body_In_The_Street)
- Quijano, Aníbal. (1994). Colonialité du pouvoir et démocratie en Amérique latine. *Jim Cohen, H. Hirata y L. Gómez, Amérique Latine: démocratie et exclusion, Paris, L'Harmattan*, 93–100.
- Razack, Sherene (dir.). (2002). *Race, Space, and the Law: Unmapping a White Settler Society*. Toronto, ON : Between The Lines.
- Rivera, Raquel Z. (2003). *New York Ricans from the hip hop zone*. New York : Palgrave Macmillan.
- Rose, Tricia. (1994). *Black noise: Rap music and black culture in contemporary America*. Middletown, CT : Wesleyan University Press.
- (s.a.). (2001). Une métaphysique critique pourrait naître comme science des dispositifs... *Tiqqun*, 2, 109-164.
- Sexton, Jared. (2010). People-of-color-blindness notes on the afterlife of slavery. *Social Text*, 28(2 103), 31–56. doi:10.1215/01642472-2009-066
- Shakur, Tupac. (1992, août 21). Tupac Talks Donald Trump & Greed in America in 1992 Interview [MTV News]. Consulté à l'adresse <https://www.youtube.com/watch?v=GL-ZoNhUFmc>

- Smith, Linda Tuhiwai. (1999). *Decolonizing Methodologies: Research and Indigenous Peoples*. London ; New York, NY : Zed Books.
- Spence, Lester K. (2011). *Stare in the darkness: The limits of hip-hop and Black politics*. Minneapolis, MN : University of Minnesota Press.
- Taylor, Keeanga-Yamahtta. (2016). *From #BlackLivesMatter to Black liberation*. Chicago, IL : Haymarket Books.
- Tlostanova, Madina V. (2015). Toutes les femmes sont russes, tous les Caucasiens sont des hommes ? Intersectionnalité, pluriversalité et les autres genre-e-s des frontières eurasiennes. *Les cahiers du CEDREF. Centre d'enseignement, d'études et de recherches pour les études féministes*, (20). Repéré à <http://cedref.revues.org/830#tocto1n7>
- Torres, Carlos Alberto. (2014). *First Freire: early writings in social justice education*. New York, NY : Teachers College Press.
- Touraine, Alain. (1977). *The self-production of society*. Chicago, IL : University of Chicago Press.
- Touraine, Alain (1983). *Solidarity: The analysis of a social movement: Poland, 1980-1981*. Cambridge; New York: Cambridge University Press.
- Wilderson III, Frank B. (2015). « We're trying to destroy the world » Anti-Blackness and Police Violence After Ferguson, 24.

## Médiagraphie du corpus à l'étude

1Hood Media. (2016). *Jasiri X talks Black Liberation Theology & Why the Cover is a Gun*. Repéré à <https://www.youtube.com/watch?v=vPkrf1npUIw>

5th element. (2013, 29 juillet). RAPtivism Interview with Aisha Fukushima. *5th element.jp - music+politics+youth*. Repéré à <http://5th-element.jp/issue/july-2013/article/raptivism-interview-with-aisha-fukushima-in-english>

AllHipHopTV. (2014). *Tef Poe (Rapper/Activist Hands Up United/Organization For Black Struggle)*. Repéré à <https://www.youtube.com/watch?v=C6cSQpIOIMM>

Averhart, Sandra. (2017, 22 mars). To Celebrate Women's History Month UWF Welcomes Raptivist Aisha Fukushima. Repéré à <http://uwf.org/post/celebrate-womens-history-month-uwf-welcomes-raptivist-aisha-fukushima>

Bajer, Erica. (2016, 26 septembre). Five questions with WPSC keynote Jasiri X. *The Brock News, a news source for Brock University*. Repéré à <https://brocku.ca/brock-news/2016/09/five-questions-with-wpcs-keynote-jasiri-x/>

Blackout For Human Rights. (2016). *The Truth About Flint #JusticeForFlint*. Repéré à <https://www.youtube.com/watch?v=gEgz5uoTHbg>

Channel 4 News. (2015, 4 mars). Ferguson rapper Tef Poe on Obama, hip-hop and institutional racism. London. Repéré à <https://www.youtube.com/watch?v=YWknK7pBekU>

CHATSTV. (2013). *Jasiri X Interview*. Dayton, OH. Repéré à <https://www.youtube.com/watch?v=op2rUUp7B5k>

Columbia College Chicago. (2014, décembre 8). Student Profile: Jessica Disu '16. Consulté à l'adresse <https://blogs.colum.edu/business/2014/12/08/student-profile-jessica-disu-16/>

CreativeMornings HQ. (2014). *FM Supreme: Jessica Disu*. Chicago, IL. Repéré à <https://www.youtube.com/watch?v=SzefOXdYTvq>

- FORA.tv. (2016, 11 octobre). *The Art of Dying Young*. Communication présentée au Black Male Reimagined, The John F. Kennedy Center for Performing Arts. Repéré à <https://www.youtube.com/watch?v=UM1Ne68Z3yI>
- Free Spirit Media (2014). *The Peace Exchange | Southeast Asia*. Consulté à l'adresse <https://vimeo.com/88485482>
- Fukushima, Aisha. (2012, 26 octobre). *RAPtivism : BLACKANESE POWER*. Communication présentée au Mixed Roots Conference, Osaka University. Repéré à [https://www.youtube.com/watch?v=wr\\_LgWTyeeU](https://www.youtube.com/watch?v=wr_LgWTyeeU)
- Fukushima, Aisha. (s.d.). Reflections on #Ferguson, #EricGarner and... Recent... *RAPtivism*. Repéré à <https://raptivism.tumblr.com/post/104765844036/reflections-on-ferguson-ericgarner-and-recent>
- FusionTV. (2016, 8 avril). How This 27-year-old Hip-hop Artist Became a World-traveling Soldier for Peace. *Fusion*. Repéré à <http://fusion.net/video/289363/the-30-fm-supreme/>
- Garrett, Ural. (2015, 4 décembre). Jasiri X Discusses Teaching A Young Wiz Khalifa & Joint Project With Rhymefest. *HipHopDX*. Repéré à <http://hiphopdx.com/interviews/id.2821/title.jasiri-x-discusses-teaching-a-young-wiz-khalifa-joint-project-with-rhymefest>
- GlobalGrindTV. (2014). *St. Louis Rapper Tef Poe Discusses Michael Brown, Ferguson & Young Thug*. Repéré à <https://www.youtube.com/watch?v=8bPNOYne92s>
- Golding, Shenequa. (2015, 7 août). One Year After Mike Brown's Death, Organizers Tef Poe And Kayla Reed Still Hungry For Justice. *Vibe*. Repéré à <https://www.vibe.com/2015/08/mike-brown-ferguson-commemoration-tef-poe-kayla-reed-interview/>
- Greene, Talib Kweli. (2014, 12 novembre). Nigga? Please.: by Alexander Zubatov. *Medium*. Repéré à <https://medium.com/cuepoint/nigga-please-93b5d29a615#.pi0ektkwm>

- Jackson, Kareem. (2014, 16 septembre). Ferguson Rapper Tef Poe: Obama Has Forsaken Us, But We Will Not Stop Fighting Injustice. *Time*. Repéré à <http://time.com/3330800/tef-poe-ferguson-missouri-police-militarization-civil-rights/>
- Jasiri X. (2014a, 27 juillet). *Rally for Eric Garner*. New York, NY. Repéré à <https://www.youtube.com/watch?v=9zynetT8LT4>
- Jasiri X. (2014b, 19 août). My Thoughts on Michael Brown, Ferguson, & the Targeted Killing of People of Color by Police. *Jasiri X - Freeing Minds One Rhyme at a Time*. Repéré à <http://jasirix.com/?p=277>
- Jasiri X. (2014c, 2 décembre). « *Stop Telling Us to Be Peaceful!* » *Jasiri X on Ferguson, Obama, & Youth Uprising*. Communication présentée au Ferguson and Beyond - The Way Forward, Ferguson, MI. Repéré à [https://www.youtube.com/watch?v=5\\_RQEuKkL0A](https://www.youtube.com/watch?v=5_RQEuKkL0A)
- Jasiri X. (2014d, 3 décembre). Ferguson Perspective: « Darren Wilson isn't an anomaly; neither is the killing of Michael Brown ». *Pittsburgh City Paper*. Repéré à <https://www.pghcitypaper.com/pittsburgh/ferguson-perspective-darren-wilson-isnt-an-anomaly-neither-is-the-killing-of-michael-brown/Content?oid=1794510>
- Jasiri X. (2015, 9 mars). Motivation and Mission (Don't Let Them Get Away With Murder). *Decolonization*. Repéré à <https://decolonization.wordpress.com/2015/03/09/motivation-and-mission-dont-let-them-get-away-with-murder/>
- Jasiri X. (s.d.-a). Jasiri X Artist Statement. *Jasiri X - Freeing Minds One Rhyme at a Time*. Repéré à [http://jasirix.com/?page\\_id=1419](http://jasirix.com/?page_id=1419)
- Jasiri X. (s.d.-b). Jasiri X One Sheet. *Jasiri X - Freeing Minds One Rhyme at a Time*. Repéré à [http://jasirix.com/?page\\_id=1411](http://jasirix.com/?page_id=1411)
- Jasmin, Ernest. (2016, 14 janvier). Rapper, activist connects King's legacy to Black Lives Matter. Tacoma., WA. Repéré à <https://tacomaweekly.com/citylife/article/Rapper-activist-connects-Kings-legacy-to-Black-Lives-Matter>



- KineticsLive. (2014). *TEF POE: We're Young, Black and Fed Up #Ferguson*. Repéré à <https://www.youtube.com/watch?v=aEFUw1a9ZGw>
- Kitwana, Bakari. (2016, 10 février). Tef Poe on Why He's Taking Aim at « White Privilege II » With « Message to Macklemore ». *Colorlines*. Repéré à <https://www.colorlines.com/articles/tef-poe-why-hes-taking-aim-white-privilege-ii-message-macklemore>
- Kramer, Kyle. (2014, 25 novembre). Tef Poe Describes Last Night in Ferguson and Talks About What Comes Next. *Noisey* | *Vice*. Repéré à [https://noisey.vice.com/en\\_au/article/rjxe4x/tef-poe-ferguson-grand-jury-decision-interview-st-louis](https://noisey.vice.com/en_au/article/rjxe4x/tef-poe-ferguson-grand-jury-decision-interview-st-louis)
- KSFS Radio. (2013). *M. Payton Interviews Aisha Fukushima on KSFS Radio*. KSFS Radio. Repéré à <https://www.youtube.com/watch?v=TnAXKkDymX4&t>
- Kweli, Talib. (2014a, 9 mai). Hip-Hop Activist Talib Kweli on Ferguson: « There Needs to Be an All-Out Revolution » to Change Racism. *Billboard*. Repéré à <http://www.billboard.com/articles/6243701/talib-kweli-ferguson>
- Kweli, Talib. (2014b, 23 août). The Point That Went Missing. *Medium*. Repéré à <https://medium.com/@TalibKweli/the-point-that-went-missing-ddd041896d5b#.g0bs5yahg>
- Kweli, Talib. (2014c, 8 septembre). Talib Kweli: My Life Was Threatened at Ferguson. *Billboard*. Repéré à <http://www.billboard.com/articles/news/6244026/talib-kweli-my-life-was-threatened-at-ferguson>
- Kweli, Talib. (2015, 29 juin). From Ferguson to Freedom: Hip-Hop's Role. *Mic*. Repéré à <https://mic.com/articles/121440/ferguson-racism-police-brutality-talib-kweli>
- Maté, Aaron. (2014, 22 août). « Black Life Is Treated with Short Worth »: Talib Kweli & Rosa Clemente on Michael Brown Shooting. *Democracy Now!* Repéré à [http://www.democracynow.org/blog/2014/8/22/black\\_life\\_is\\_treated\\_with\\_short](http://www.democracynow.org/blog/2014/8/22/black_life_is_treated_with_short)

- MSNBC. (2014, 19 août). Local musician discusses the protests in Ferguson. *PoliticsNation with Al Sharpton*. Repéré à <http://www.msnbc.com/politicsnation/watch/local-musician-on-the-ferguson-protests-319853123971>
- MTV News. (2016). *Talib Kweli Explains Black Lives Matter vs All Lives Matter*. Repéré à <https://www.youtube.com/watch?v=aQczmKQj7rU>
- NBC12. (2015, 9 septembre). Talib Kweli on police shootings and the Black Lives Matter Movement. *NBC12 | On Your Side*. Repéré 16 août 2017, à <http://www.nbc12.com/clip/11831380/talib-kweli-interview>
- Re-Active. (2016). *News & Politics – Re-Active EP.#15: Jasiri X: Hip-Hop and the Movement*. Repéré à [https://www.youtube.com/watch?time\\_continue=7&v=RCCComGkLQYo](https://www.youtube.com/watch?time_continue=7&v=RCCComGkLQYo)
- Reid-Cleveland, Keith. (2016, 12 septembre). Chicago Rapper FM Supreme Talks Hip Hop, Black Lives Matter and Benefits of Travel. *The Black Youth Project*. Repéré à <https://blackyouthproject.com/chicago-rapper-fm-supreme-talks-hip-hop-black-lives-matter-and-benefits-of-travel/>
- Rising Up With Sonali. (2016, 8 août). Hip Hop Artist and Activist Reflects on Recent Police Killings. *Rising Up With Sonali*. Repéré à <http://www.risingupwithsonali.com/hip-hop-artist-and-activist-reflects-on-recent-police-killings/>
- RT. (2014, 16 avril). Talib Kweli Breaks the Set on Obama, the Prison Industrial Complex & Real Hip Hop. Repéré à <https://www.youtube.com/watch?v=JpzdY5CXwLs>
- Ruptly TV. (2014). *USA: Talib Kweli performs at Ferguson « Weekend of Resistance » concert*. Repéré à <https://www.youtube.com/watch?v=WTTI7Lr7XKc>
- Seriously Badass Women. (2014, 25 mars). Jessica Disu aka FM Supreme. *Seriously Badass Women*. Repéré à <http://www.seriouslybadasswomen.com/jessica-disu-aka-fm-supreme/>
- Serrell, Kwele. (2016, 30 octobre). Journey, Not Destination: An Interview with Talib Kweli. *Noisey | Vice*. Repéré à [https://noisey.vice.com/en\\_au/article/5g958d/journey-not-destination-an-interview-with-talib-kweli](https://noisey.vice.com/en_au/article/5g958d/journey-not-destination-an-interview-with-talib-kweli)

- Smiley, Tavis. (2013, 17 mai). Hip-hop artist Talib Kweli. *Tavis Smiley* | PBS. Repéré à <http://www.pbs.org/wnet/tavissmiley/interviews/hip-hop-artist-talib-kweli/>
- Stevens, Heidi. (2014, 4 mai). Jessica Disu, hip-hop artist and activist. *Chicago Tribune*. Repéré à <http://www.chicagotribune.com/lifestyles/ct-remarkable-jessica-disu-20140504-story.html>
- SwaysUniverse. (2015, 5 août). United We Fight Leaders Kayla Reed & Tef Poe Push Forward in Ferguson 1 Year After Mike Brown. Repéré à <https://www.youtube.com/watch?v=WPr8QJNeL1c>
- TEDx Talks. (2012, 12 août). *Hip Hop Lives - Raptivism Around the World: Aisha Fukushima at TEDxSitka*. Sitka, AK. Repéré à [https://www.youtube.com/watch?v=A2dXNtpV6\\_0](https://www.youtube.com/watch?v=A2dXNtpV6_0)
- Tef Poe. (2012a, 31 mai). Destructive Ignorance in St. Louis and South Florida and the Unfulfilled Potential of Trayvon Martin and George Zimmerman. *Riverfront Times*. St. Louis, MO. Repéré à <https://www.riverfronttimes.com/musicblog/2012/05/31/destructive-ignorance-in-st-louis-and-south-florida-and-the-unfulfilled-potential-of-trayvon-martin-and-george-zimmerman>
- Tef Poe. (2012b, 19 juin). Does Hip-Hop Respect Women? *Riverfront Times*. St. Louis, MO. Repéré à <https://www.riverfronttimes.com/musicblog/2012/06/19/does-hip-hop-respect-women>
- Tef Poe. (2013a, 19 juillet). Zimmerman and Trayvon: Until You've Been Racially Profiled Yourself, You Will Never Understand. *Riverfront Times*. St. Louis, MO. Repéré à <https://www.riverfronttimes.com/musicblog/2013/07/19/zimmerman-and-trayvon-until-youve-been-racially-profiled-yourself-you-will-never-understand>
- Tef Poe. (2013b, 2 août). Oscar Grant Could Have Just As Easily Been You or Me. *Riverfront Times*. St. Louis, MO. Repéré à <https://www.riverfronttimes.com/musicblog/2013/08/02/oscar-grant-could-have-just-as-easily-been-you-or-me>
- Tef Poe. (2014a). *Talib Kweli addresses struggle of Fast Food workers and importance of Activism*. Repéré à <https://www.youtube.com/watch?v=DrqtowSl22w>

Tef Poe. (2014b, 25 février). Fear of a Black Teenager. *Riverfront Times*. St. Louis, MO. Repéré à <https://www.riverfronttimes.com/musicblog/2014/02/25/fear-of-a-black-teenager>

Tef Poe. (2014c, 18 août). St. Louis Rapper Tef Poe Shares His Experiences in Ferguson. *Noisey | Vice*. Repéré à [https://noisey.vice.com/en\\_dk/article/ry8y56/st-louis-rapper-tef-poe-ferguson-missouri-protests-continue-curfew-day-one](https://noisey.vice.com/en_dk/article/ry8y56/st-louis-rapper-tef-poe-ferguson-missouri-protests-continue-curfew-day-one)

Tef Poe. (2014d, 26 août). Tef Poe On Ferguson, His Hometown: « The Mike Brown Rebellion Has Begun ». *Riverfront Times*. St. Louis, MO. Repéré à <https://www.riverfronttimes.com/musicblog/2014/08/26/tef-poe-on-ferguson-his-hometown-the-mike-brown-rebellion-has-begun>

Tef Poe. (2014e, 24 septembre). Hip-Hop Is Failing Us. *Riverfront Times*. St. Louis, MO. Repéré à <https://www.riverfronttimes.com/musicblog/2014/09/24/hip-hop-is-failing-us>

Tef Poe. (2014f, 30 octobre). Tef Poe: The Democratic Party Is Failing Us. *Riverfront Times*. St. Louis, MO. Repéré à <https://www.riverfronttimes.com/musicblog/2014/10/30/tef-poe-the-democratic-party-is-failing-us>

Tef Poe. (2014g, 12 novembre). War Cry (Produced By DJ Smitty) Jay Nixon Diss Record. *Soundcloud*. Repéré à <https://soundcloud.com/tef-poe/war-cry-produced-by-dj-smitty-jay-nixon-diss-record>

Tef Poe. (2015a, 27 février). From Palestine to Ferguson. *Riverfront Times*. St. Louis, MO. Repéré à <https://www.riverfronttimes.com/musicblog/2015/02/27/from-palestine-to-ferguson>

Tef Poe. (2015b, 5 août). One Year After Michael Brown's Death, a Protest Movement Is No Longer Afraid. *Riverfront Times*. St. Louis, MO. Repéré à <https://www.riverfronttimes.com/musicblog/2015/08/05/one-year-after-michael-browns-death-a-protest-movement-is-no-longer-afraid>

- Tef Poe. (2015c, 9 août). « Ferguson Represents The Shot Heard Around The World... ». *News One*. Repéré à <https://newsone.com/3165844/tef-poe-on-capitalism-ferguson-reflections-one-year-later/>
- Tef Poe et Yates, Ashley. (2014, 16 octobre). *Ferguson youth take over clergy/Cornel West event #FergusonOctober*. Repéré à <https://www.youtube.com/watch?v=w1SGVSGUF5I&feature=youtu.be>
- teleSUR English. (2015). *The Global African - I'm Not a Rapper and Black Palestinian Solidarity*. Repéré à <https://vimeo.com/133193285>
- Thang, Jane. (2013, 11 mars). FM Supreme Interview. *Jane Thang Productions, LLC*. Repéré à <http://janethangproductions.com/jessica-fm-supreme-disu-interview/>
- The Black Youth Project. (2012). *The Pledge: FM Supreme*. Repéré à <https://www.youtube.com/watch?v=H9BVTN3L5T8>
- The People's Minister of Information JR. (2015, 2 septembre). Aisha Fukushima takes over the planet. *San Francisco Bay View*. Repéré à <http://sfbayview.com/2015/09/aisha-fukushima-takes-over-the-planet/>
- Trakiyska, Simona. (2015, 27 mai). Q&A with Aisha Fukushima of RAPTivism. *The Seattle Globalist*. Repéré à <http://www.seattleglobalist.com/2015/05/27/aisha-fukushima-of-raptivism/37304>
- Transformative Culture Project. (2015). *Jasiri X's « America's Most Wanted: Hip Hop, Media and Mass Incarceration »*. Repéré à <https://www.youtube.com/watch?v=8k6r4sQ7PAM>
- Vicens, A. J. (2013, 26 août). Talib Kweli Stands His Ground. *Mother Jones*. Repéré à [http://www.motherjones.com/media/2013/08/interview-talib-kweli-greene-prisoner-consciousWorld Citizen Artists. \(2015\). Aisha Fukushima: World Day of Elimination of Racial Discrimination](http://www.motherjones.com/media/2013/08/interview-talib-kweli-greene-prisoner-consciousWorld Citizen Artists. (2015). Aisha Fukushima: World Day of Elimination of Racial Discrimination). Repéré à <https://www.youtube.com/watch?v=LDFh2XhXUII>
- Zimmerman, Peter. (2016, 28 juillet). Activist Jessica Disu: « The culture of policing in our country needs a radical transformation ». *WGN Radio - 720 AM*. Repéré à

<http://wgnradio.com/2016/07/28/activist-jessica-disu-the-culture-of-policing-in-our-country-needs-a-radical-transformation/>

## **Annexe I : Portraits et trajectoires des artistes étudié.es**

Malgré la singularité des parcours de chaque artiste étudié.e dans ce travail, certaines de leurs trajectoires se croisent parfois autour de projets et d'engagements communs. Certain.es artistes sont amené.es à partager le terrain lors de manifestations voire à partager la scène. Par exemple, l'organisation de deux concerts par Talib Kweli à Ferguson, Missouri, dans le but de collecter des fonds pour la famille endeuillée de Michael Brown, s'est accompagnée d'une participation de Tef Poe et de Jasiri X. Les trois artistes se sont également réunis lors de manifestations dans les rues de Ferguson. Voici les portraits de chaque artiste étudié.e dans ce mémoire :

### **Aisha Fukushima**

Aisha Fukushima est une chanteuse, oratrice, éducatrice et activiste rap (*raptivist*). Née à Seattle, Washington, et originaire de Yokohama au Japon, elle puise son inspiration artistique et activiste dans un engagement social global s'articulant depuis 2009 autour de son projet hip-hop, *RAPtivism*. Dans le cadre de ce projet, Aisha Fukushima travaille à établir des connexions et des collaborations entre les travaux d'activistes et d'artistes socialement engagé.es dans plusieurs pays. Son premier album, *RAPtivism*, est une compilation réalisée en collaboration avec vingt artistes engagé.es dans différents pays. Son plus récent album, *The Cypher*, est sorti en 2016.

L'engagement social d'Aisha Fukushima est guidé par la conviction que la culture est un outil favorable à l'émancipation à l'égard de l'oppression et à la libération à travers l'expression : « *we don't write verses, we write universes* », affirme-t-elle. Marquée par ses expériences du racisme et par la violence des oppressions qu'elle a vécues, l'artiste a choisi la voie artistique et sa passion pour la musique afin d'inspirer, d'éduquer et de cultiver la pensée critique et l'*empowerment* chez

autrui. « *[C]ulture can contribute to universal efforts for freedom and justice by challenging apathy with awareness, ignorance with intelligence, and oppression with expression* », peut être considéré comme son mantra.

Aisha Fukushima est détentrice d'un diplôme universitaire en rhétorique et études cinématographiques, littérature française et études de genre décerné en 2009 par le *Whitman College*.

### **FM Supreme**

Jessica Disu, aussi connue sous le nom de scène FM Supreme, est une poète, artiste, activiste et éducatrice originaire du *West Side* de Chicago, Illinois. Alors qu'elle grandit dans une maison d'accueil où elle est demeurée durant plus de quatre ans, elle commence à rapper à l'âge de 10 ans. Inspirée par les artistes rap qui l'entourent, elle considère sa pratique artistique comme une thérapie lui ayant permis d'exprimer et de partager ses expériences. Après un passage au département de *Business & Entrepreneurship* de l'Université de Chicago, FM Supreme consacre désormais son engagement aux jeunes auprès desquels elle travaille à Chicago afin de cultiver leur imagination et leur esprit créatif. Enrichie de sa relation avec Dieu, elle considère que son rôle est de servir les jeunes et les jeunes femmes en leur permettant de s'exprimer et de prendre leur place.

Convaincue que le partage d'expériences à travers l'art a le potentiel de créer des connexions et d'entrer en résonance avec les expériences d'autrui, FM Supreme construit et développe son activisme à travers ses relations avec les jeunes qu'elle côtoie et les organisations avec lesquelles elle travaille. Son objectif est d'offrir des solutions à la violence qui affecte sa communauté dans la ville de Chicago, et d'utiliser la pratique musicale afin de promouvoir la paix et la non-



violence. Bien que FM Supreme n'ait pas produit d'album à ce jour, elle est l'auteure de nombreux raps qu'elle partage sur la plate-forme musicale *Soundcloud*. Sa chanson *Still Believe* a été produite sous la forme d'un vidéoclip en collaboration avec la chaîne de télévision *ABC7 Chicago* dans le cadre d'une campagne de service public.

### **Jasiri X**

Jasiri X situe l'origine de son engagement activiste à travers l'art en 2006, dans la foulée de la controverse *Jena 6* ayant émergé à la suite d'une violente altercation entre un étudiant blanc et six étudiants noirs dans une école secondaire de Louisiane. Né à Chicago, mais mobilisé sur le terrain de Pittsburgh, Pennsylvanie, à travers son organisation *IHood* créée l'année précédant la controverse, Jasiri X a produit sa première chanson engagée nommée « *Jena 6* », mise en circulation sur le réseau social *MySpace* et destinée à sensibiliser, conscientiser et organiser autour des violences vécues par les personnes noires. Selon Jasiri X, « *The Jena 6 was really the first social media movement* ». Encouragé par sa communauté à poursuivre son engagement social à travers sa musique depuis ces événements, Jasiri X a successivement dénoncé les disparités économiques aux États-Unis, le complexe militaro-industriel et ses mécanismes, le profilage racial, la brutalité et l'impunité policière.

Son premier album *Ascension*, sorti en 2013 sous l'étiquette *Wandering Worx Music*, jette un regard approfondi sur ces enjeux. Dans son dernier album *Black Liberation Theology*, sorti en 2015 sous l'étiquette *IHood Media*, l'artiste exprime ses pensées, ses idées et ses convictions vis-à-vis de la libération des personnes noires, en s'inspirant de l'engagement historique des femmes dans les luttes sociales, mais aussi de la place et du rôle des enfants dans les communautés noires aux États-Unis. En septembre 2016, Jasiri X a produit, en collaboration avec les rappeuses

Sa-Roc et Blak Rapp Madusa, et le rappeur Quadir Lateef, une chanson nommée *P.O.W.E.R.* (*People Oppressed Will Eventually Rise*) destinée à soutenir le joueur de football Colin Kaepernick. Ce dernier est devenu très médiatisé après s'être assis et agenouillé à plusieurs reprises, plutôt que de se lever, durant les hymnes nationaux entendus avant les matchs de football, dans le but de protester contre l'oppression systémique des personnes noires et racisées aux États-Unis.

Jasiri X est fréquemment invité à participer à des tables rondes dans des universités, et il a reçu un doctorat honorifique de la *Chicago Theological Seminary* en 2016 pour son engagement social et communautaire.

### **Talib Kweli**

Né à Brooklyn dans la ville de New-York, Talib Kweli Greene est aujourd'hui l'auteur de sept albums solos et de nombreux albums collaboratifs, dont l'album *Mos Def & Talib Kweli are Black Star* produit sous l'étiquette indépendante *Rawkus Records* et sorti en 1998. L'artiste fonde sa propre étiquette *Blacksmith Records* en 2005, qu'il fermera en 2012 avant de lancer une nouvelle étiquette en 2013 : *Javotti Media*.

Ayant grandi dans une famille de professeurs, il a été sensibilisé à la pensée critique dès son enfance. Il est plus tard passé par l'Université de New-York où il a suivi un programme de théâtre expérimental. Au-delà de sa production musicale, Talib Kweli est présent sur les réseaux sociaux, à travers lesquels il maintient une proximité avec ses fans, et sur lesquels il entame fréquemment des discussions sur le racisme. Il rédige également des articles sur des plates-formes telles que *Mic* ou *Medium* où il s'exprime sur des enjeux sociaux, politiques et culturels. Sa notoriété internationale s'étant construite autour de son engagement social et de son activisme, l'artiste est

fréquemment l'invité de journalistes et de différents médias tels que CNN, MSNBC ou RT afin de commenter l'actualité musicale et politique. Sur le terrain, il est membre de l'organisation *Dream Defenders*.

### **Tef Poe**

Tef Poe est un rappeur de Saint-Louis, Missouri, ville voisine de Ferguson. Il est l'auteur d'une trilogie d'albums nommés *War Machine I, II* et *III*. Dans son plus récent album *Black Julian*, Tef Poe formule des commentaires sur le climat politique contemporain aux États-Unis.

Au-delà de sa production musicale, Tef Poe est le cofondateur de l'organisation *Hands Up United* avec Ahsley Yates. L'organisation est impliquée dans la libération des personnes noires, « *brown*<sup>38</sup> », et pauvres à travers l'éducation, la pratique artistique, la revendication sociale, la désobéissance civile et les pratiques agricoles. Par ailleurs, Tef Poe est l'auteur d'une tribune tenue entre le 1<sup>er</sup> mai 2012 et le 5 août 2015 au *Riversfront Times*, un magazine hebdomadaire de la ville de Saint-Louis, dans lequel il s'exprime sur des sujets relatifs au hip-hop, aux enjeux de race et de genre, à la politique et aux manifestations citoyennes. Il est également fréquemment invité par des médias locaux, nationaux et internationaux tels que *Sway in the Morning*, l'émission radiophonique du rappeur Sway Calloway, ou BBC News et Channel 4 en Angleterre afin de s'exprimer sur ses expériences et ses perspectives sur le racisme.

Durant l'année universitaire 2016-2017, Tef Poe est *fellow* (invité) au *Charles Warren Center for Studies in American History* à l'Université de Harvard, Massachusetts.

---

38 La terminologie anglophone est ici conservée dans la mesure où aucune traduction n'est utilisée en français pour qualifier la pigmentation de la peau désignée en anglais par le terme « *brown* ».